Blätter.

20 H 15

Bayreuther Blätter.

Monatschrift,

unter der Redaktion

von

HANS von WOLZOGEN

herausgegeben

vom

Allgemeinen Richard Wagner-Verein.

Siebenter Jahrgang 1884.

Inhalt des siebenten Jahrganges.

Ein spezifizirtes Generalregister, nach den Beitragsgattungen und den Autoren geordnet, befindet sich am Schlusse des Bandes.

Erstes Stück (Januar): S. 1—32.

Richard Wagner über die Bayreuther Blätter. — Die Bayreuther Blätter und der neue Verein. Nachwort. — Die Musik als Ausdruck. Von *Friedrich von Hausegger*. I. 1. — Beiträge zur Charakteristik der Zeit: XXI. Lichtblicke aus der Zeitgenossenschaft. 5. Die Lutherfeier in Worms. Von *Ed. Reuss*. — Litteratur: N. Oesterlein's „Katalog einer Wagner-Bibliothek", bespr. von *C. Fr. Glasenapp*. M. Wirth's „Bismarck, Wagner, Rodbertus", bespr. von *H. v. Stein*. K. Abel's „Gegensinn der Urworte", bespr. von *H. v. Wolzogen*. — Geschäftlicher Theil: Mittheilungen der Centralleitung. Vereinsnachrichten. Kassenbericht. — Beilage: Vertreterliste III. — (Umschlag: Litterarische Anzeigen Nr. 6 (wiederholt) und Nr. 8. — Abonnement 1884.)

Zweites Stück (Februar): S. 33—64.

Nachruf an Richard Wagner. Von *Ludwig Blume*. — Die Musik als Ausdruck. Von *Fr. v. Hausegger*. I. 2. — Beiträge zur Charakteristik der Zeit: XXII. Lichtblicke aus der Zeitgenossenschaft. 6. Ein sächsischer Peabody. Von *Constantin Frantz*. — Litteratur: R. Springer's „Enkarpa", bespr. von *H. v. Stein*. — Briefliche Mittheilungen: Hr. Prof. *Th. G. Masaryk* an Hrn. Dr. C. Frantz. — Geschäftlicher Theil: Mittheilungen der Centralleitung. Vereinsnachrichten. — Beilage: Vertreterliste IV. — (Umschlag: Litterarische Anzeigen Nr. 9. — Abonnement 1884.)

Drittes Stück (März): S. 65—96.

Berlioz (1841). Von *Richard Wagner*. — Nachwort. — Die Bühnenproben zu den Festspielen des Jahres 1876. Von *Heinrich Porges*. Siegfried I. Akt. 1. Scene. — Die Musik als Ausdruck. Von *Fr. v. Hausegger*. II. 1. — Beiträge zur Charakteristik der Zeit: XXIII. Lichtblicke aus der Zeitgenossenschaft. 7. „Der Vivisektor" von Gabriel Max. Von *H. v. Wolzogen*. — Litteratur: Th. G. Masaryk's „Der Selbstmord", bespr. von *H. v. Stein*. — Geschäftlicher Theil: Mittheilungen der Centralleitung. Vereinsnachrichten. Gedenkfeiern, Theateraufführungen und Zeitungsartikel zum 13. Februar. — Beilage: Vertreterliste V. — (Umschlag: Extrazüge. Litterarische Anzeigen Nr. 10. Bemerkung für Mitglieder-Abonnenten.)

Viertes Stück (April:) S. 97—128.

Zum ästhetischen Verständnisse des „Parsifal". Von *Fritz Kögel*. — Die Musik als Ausdruck. Von *Fr. v. Hausegger*. II. 2. — Litteratur: J. Hoffmann's „Plebiscit als Korrektiv der Wahlen", bespr. von *H. v. Wolzogen*. E. Schläger's „litterär- und kulturgeschichtliche Entstehung des Urchristenthums", bespr. von *H. v. Wolzogen*. — Geschäftlicher Theil: Nachträge und Berichtigungen. — Beilagen: Vertreterliste VI. Stipendienstiftung. — (Umschlag: Litterarische Anzeigen Nr. 11. Bühnenfestspielhaus Bayreuth: „Parsifal" 1884.)

Fünftes Stück (Mai): S. 129—168.

Die Idealisirung des Theaters. Von *H. v. Wolzogen*. Einleitung. 1. Heidenthum und Mittelalter. — Die Musik als Ausdruck. Von *Fr. v. Hausegger*. III. 1. — Alexander von Humboldt († 6. Mai 1859). Von *Fr. Poske*. — Litteratur: Deussen's „System des Vedânta", bespr. von *H. v. Stein*. — Geschäftlicher Theil: Generalversammlung. Zum 22. Mai. Vereinsnachrichten. Sammlungen für ein Kleist- und ein Schopenhauer-Denkmal. — Beilagen: Vergünstigungen für die Mitglieder. Vertreterliste VII. — (Umschlag: Litterarische Anzeigen Nr. 12.)

Sechstes Stück (Juni): S. 169—200.

Die Idealisirung des Theaters. Von *H. v. Wolzogen.* 2. Renaissance, Reformation und Wiedergeburt. — Die Musik als Ausdruck. Von *Fr. v. Hausegger.* III. 2. — Litteratur: Laban's „Dialogische Belustigungen", bespr. von *H. v. Stein.* Richet's „le roi des animaux" und Estienne's „les abus de la vivisection", bespr. von *A. Lill von Lilienbach.* — Stimmen aus der Vergangenheit: *C. H. Bitter,* C. Pr. Finanzminister a. D., über „Vergessene Opern", nebst einer Rekapitulation. — Geschäftlicher Theil: Generalversammlung. Stipendienfonds. Festspiele 1884. Gedenkfeiern des 22. Mai. Vereinsnachrichten. — Beilagen: Vergünstigungen. Vertreterliste VIII. — (Umschlag: Litterarische Anzeigen Nr. 13.)

Siebentes Stück (Juli): S. 201—232.

Die Idealisirung des Theaters. Von *H. v. Wolzogen.* 3. Die klassische Arbeit. — Die Musik als Ausdruck. Von *Fr. v. Hausegger.* IV. 1. — Ueber Beethoven's X. Symphonie. Von *Ludwig Nohl.* — Geschäftlicher Theil: Generalversammlung. Freikarten. Neuer Verein. Neue Vertretungen. Vereinsnachrichten. — Beilage: „Bayreuther Festblätter". (Umschlag: Litterarische Anzeigen Nr. 14.)

Doppelstück (August und September): S. 233—296.

Die Idealisirung des Theaters. Von *H. v. Wolzogen.* 4. Das klassische Erbe. — Die Musik als Ausdruck. Von *Fr. v. Hausegger.* IV. 2. — Parsifal-Nachklänge: Das Volk und die Kunst R. Wagner's. Von *J. H. Löffler.* — Briefliche Mittheilungen: Hr. Landrath *J. Hoffmann* an den Redakteur der „Bayr. Bl." — Beiträge zur Charakteristik der Zeit: XXIV. Parlamentarische Heiterkeit und deutscher Ernst. Von *H. v. Wolzogen.* — Litteratur: Sinnett's „Esoteric Buddhism", bespr. von *Arthur Gebhard.* — Geschäftlicher Theil: Festspiele 1886. Erklärung des Verwaltungsrathes. Vereinsnachrichten. Bericht über die Generalversammlung. Bilanz. Listen der Beiträge und Spenden. Von verwandten Vereinigungen. — Beilagen: „Bayreuther Festblätter", Vertreterliste IX. — (Umschlag: Litterarische Anzeigen Nr. 15.)

Zehntes Stück (Oktober): S. 297—336.

Die Idealisirung des Theaters. Von *H. v. Wolzogen.* 5. Moderne Komödie. — Die Musik als Ausdruck. Von *Fr. v. Hausegger.* V. 1. — Die italiänischen Krankenexile. Von *Ernst Grysanowski.* — Beiträge zur Charakteristik der Zeit: XXV. Lichtblicke aus der Zeitgenossenschaft: 8. Anton Bruckner. Von *J. Schalk.* — Geschäftlicher Theil: Stipendienstiftung. Berichtigung. Neue Vertretungen. Beilagen: Notenbeispiele zu dem Artikel „Anton Bruckner". Anzeige des „Bayreuther Taschenalmanach für 1885". (Umschlag: Litterarische Anzeige.)

Elftes Stück (November): S. 337—368.

„Pasticcio von Canto Spianato" (1834). Von *Richard Wagner.* — 1834—1884. Ein Nachwort. Von *C. Fr. Glasenapp.* — Die Idealisirung des Theaters. Von *H. v. Wolzogen.* 6. Reformversuche. — Die Musik als Ausdruck. Von *Fr. v. Hausegger.* V. 2. — Geschäftlicher Theil: Spende. Vereinsnachrichten. „Bayreuther Taschenkalender". — (Umschlag: Litterarische Anzeigen Nr. 16.)

Zwölftes Stück (Dezember): S. 369—400.

Die Idealisirung des Theaters. Von *H. v. Wolzogen.* 7. Wandelspuren. 8. Neubildungen. — Die Musik als Ausdruck. Von *Fr. v. Hausegger.* VI. — Briefliche Mittheilungen: Hr. Landrath *J. Hoffmann* an den Red. d. „Bayr. Bl." Noch einmal das Plebiscit. — Geschäftlicher Theil: Statistik der Blättersendungen. Vereinsnachrichten. Neuer Verein. — Generalregister. Beilage: Titel und Inhalt des Jahrganges. (Umschlag: Litterarische Anzeigen Nr. 17. Der achte Jahrgang 1885 der B. Bl.)

Richard Wagner
über die Bayreuther Blätter.
Erinnerungen und Mahnungen aus sechs Jahren für das siebente.

Sollten diese Blätter ursprünglich dazu bestimmt sein, Mittheilungen aus der Schule an die ausserhalb stehenden Vereinsmitglieder zu geben, so werden sie jetzt einem abstrakteren Zwecke dienen müssen.

Die Ausführung meiner Bayreuther Bühnenfestspiele zeigte meinerseits, dass ich die Förderung des deutschen Kunst-Vermögens durch das lebendige Beispiel vor Augen hatte. Ich muss mich für das Erste damit begnügen, vielen Einzelnen hierdurch eben nur eine ernste Anregung gegeben zu haben. *Das Angeregte, somit die empfangenen Eindrücke, Wahrnehmungen und hieraus entsprungenen Hoffnungen zu bestimmter Einsicht und festem Wollen zu erheben und zu kräftigen, mögen wir uns nun gemeinschaftlich angelegen sein lassen.*

Deshalb sollen diese „Blätter" nur als Mittheilungen innerhalb des Vereines gelten. Die hierfür mit mir zunächst verbundenen Freunde werden sich nie an die ausserhalb des Vereines stehenden Vertreter der öffentlichen Kunstmeinung wenden, oder auch nur den Anschein nehmen, als sprächen sie zu ihnen. Was jene vertreten, kennen wir: bedienen sie sich zu Zeiten eines wahren Wortes, so können wir sicher sein, dass es sich auf einen Irrthum gründet. *Sollte hiervon etwas von uns beachtet werden, so wird diess nie geschehen um Jene, sondern um uns zu belehren:* in welchem Sinne sie uns wiederum oft recht erspriesslich werden dürften.

Für immer sage ich meine Betheiligung an den Blättern zu. Nur werden meine Freunde es begreifen, dass, nachdem ich bereits in neun gedruckten Bänden zu ihnen gesprochen, ich jetzt nicht viel Neues mehr zu sagen habe, *dagegen es mir sehr erwünscht sein muss, wenn nun diese Freunde selbst sich darüber aufklären und belehren, was von dem allen zu halten, und wie es, namentlich auch durch neue Anwendungen, weiter zu entwickeln sei.*

So soll vorläufig die Verbindung, welche die Freunde meiner Kunst zum Zwecke der Förderung der praktischen Tendenzen derselben vereinigt, *in möglichst erspriesslicher Weise erhalten und sinnvoll befestigt werden.* (1878. I.)

Den Mitgliedern unseres Vereines möchte ich wohl zumuthen, mit der Angelegenheit, welche uns vereinigt, es ernst zu nehmen. Wer mit seinem Hinzutritt zu demselben eben nur vermeinen sollte, sich eine Entrée zur ersten Aufführung einer neuen Oper von mir zugesichert zu haben, dürfte es allerdings für eine harte Zumuthung halten, den strengen Erörterungen

meiner Freunde über die *Tendenz,* welche wir auch mit jener erwarteten Aufführung im Auge haben, aufmerksam zu folgen. *Dass es mir aber gerade an dieser Aufmerksamkeit liegt, müssen unsere Patrone aus der Begründung dieser Blätter ersehen haben.* Hierbei habe ich zu bedauern, dass es mir bisher noch nicht gelungen ist, ernstgesinnte Musiker zur Mitarbeit heran zu ziehen, da nicht nur die Manigfaltigkeit der uns nöthig dünkenden Erörterungen, sondern auch der Charakter derselben durch ihre Betheiligung deutlicher sich bestimmt haben würde. — So haben denn einstweilen diejenigen meiner Freunde, welche vorzüglich nur der *weiteren Kultur-Tendenz meiner Bestrebungen* ihre eingehende Aufmerksamkeit zuzuwenden sich berufen fühlen, das Feld unserer Mittheilungen fast einzig zu pflegen. Dass ich hierin ein Missgeschick ersähe, kann ich jedoch n i c h t sagen. — Die Frage, um was es sich handelt, trat demnach auf ein Gebiet über, auf welchem nun der volle Ernst derselben zum Austrag kommen soll. (1879. II.)

Von Neuem mich mittheilen könnte ich nur an Solche, welche nicht nur meine künstlerischen Arbeiten, sondern auch meine Schriften gründlich kennen. Allein von diesen habe ich dann zu erwarten, dass sie fernerhin statt meiner reden, sobald reden und schreiben eben immer noch für nothwendig erachtet werden muss; während diesem Allem sehr bald ein recht gedeihliches Ende gemacht sein dürfte, wenn unserem Vereine etwa Das geschähe, was ein Kritiker dereinst in Betreff eines Ifflandischen Schauspieles vorschlug, welches nicht mehr weiter gespielt werden könnte, sobald man im ersten Akte einen Beutel mit fünfhundert Thalern auf die Bühne würfe.

Selbst wenn jene unzuerwartende Störung einträte, würde aber, wie ich mich hiervon neuerdings überzeuge, die Richtung, welche zuletzt unsere Besprechungen genommen, allerdings auch noch n e b e n d e r T h a t doch zu recht ergebnissvollen Zielen führen können. Wie leicht selbst Thaten wirkungslos bleiben, erfuhren wir an dem Schicksale der Bayreuther Bühnenfestspiele: ihren Erfolg kann ich bis jetzt lediglich darin suchen, dass mancher Einzelne durch die empfangenen bedeutenden Eindrücke zu einem näheren Eingehen auf die T e n d e n z e n jener That veranlasst wurde. Hierzu bedurfte es eines recht ernstlich gemeinten Studiums meiner Schriften, und es scheint, dass es diesen meinen Freunden jetzt wichtig dünkt, zur Nachholung grosser und sehr schädlicher Versäumnisse in diesem Betreff aufzufordern.

Ich bin ganz ihrer Meinung. Ja, ich gestehe, dass ich jene andere, der unserigen etwa entgegenkommende That nicht eher erwarten zu dürfen glaube, *als bis d i e G e d a n k e n, welche ich mit dem „Kunstwerk der Zukunft" v e r b i n d e, ihrem ganzen Umfange nach beachtet, verstanden und gewürdigt worden sind.* Seitdem jene Gedanken mir zuerst aufgingen, von mir ausgebildet und in einen weithin ausgearbeiteten Zusammenhang gebracht worden sind, haben mich das Leben und die von ihm mir abgenöthigten Zugeständnisse

dennoch nie mehr von der Erkenntniss der Richtigkeit meiner Ansichten über das erschreckend Fehlerhafte des Verhältnisses der Kunst zu eben diesem Leben abbringen können.

Wenn ich diess heute laut bekenne, erschrecke ich damit vielleicht meine freundlichen Gönner des Patronatvereines. Sollen die in meinen Kunstschriften niedergelegten Gedanken von jetzt an ohne die Betretung von Umwegen ausgeführt werden, so erscheint es fast so, als verlangte ich einen Umsturz alles Bestehenden. Glücklicherweise kommen mir da meine werthen Freunde zur Hilfe, welche gegenwärtig in unseren „Blättern" über jene meine bedenklichen Schriften mit eben so viel Kenntniss als Wohlwollen sich verbreiten. Es wird ihnen leicht fallen, Irrthümer über mich zu zerstreuen. — Dagegen wird es aber unerlässlich dünken, um der von uns gewollten *Kunst* willen über die erschreckende Gestaltung unseres äusseren wie inneren *sozialen Lebens* uns ebenfalls keiner Täuschung mehr unterworfen bleiben zu lassen. (1879. V.)

Von welcher Bedeutung die Kunst, durch ihre volle Befreiung von unsittlichen Ansprüchen an sie, auf dem Boden einer neuen moralischen Weltordnung, namentlich auch für das „Volk" werden könnte, hätten wir mit strengem Ernste zu erwägen. Hierbei würde unser Philosoph (Schopenhauer) zu einem unermesslich ergebnissreichen Ausblicke in das Gebiet der *Möglichkeiten* uns hingeleiten, wenn wir den Gehalt folgender, wunderbar tiefsinnigen Bemerkung desselben völlig zu erschöpfen uns bemüheten: *„das vollkommene Genügen, der wahre wünschenswerthe Zustand stellen sich uns immer nur im Bilde dar, im Kunstwerk, im Gedicht, in der Musik. Freilich könnte man hieraus die Zuversicht schöpfen, dass sie doch irgendwo vorhanden sein müssen."* Was hier, durch Einfügung in ein streng philosophisches System, als nur mit fast skeptischem Lächeln aussprechbar erscheinen durfte, könnte uns sehr wohl zu einem *Ausgangspunkte innig ernster Folgerungen* werden.

Ein grosses, ja unermessliches Gebiet wäre hiermit, in vielleicht scharfen, dennoch ihres fernen Abliegens vom gemeinen Leben wegen, nicht leicht erkennbaren Umrissen, bezeichnet worden, dessen nähere Erforschung wohl der Mühe werth erscheinen dürfte. Dass für eine solche Erforschung uns nicht der Politiker anleiten könnte, glaubten wir deutlich bezeichnen zu müssen, und es muss uns von Wichtigkeit erscheinen, dem Gebiete der Politik, als einem durchaus unfruchtbaren, bei unseren Untersuchungen gänzlich abseits zu gehen. Dagegen hätten wir jedes Gebiet, auf welchem geistige Bildung zur Bestätigung wahrer Moralität anleiten mag, mit äusserster Sorgsamkeit bis in seine weitesten Verzweigungen zu erforschen. Nichts anderes darf uns am Herzen liegen, als von jedem dieser Gebiete her uns Genossen und Mitarbeiter zu gewinnen, welche ihre besonderen Interessen in dem einen grossen wiederzufinden vermögen, dessen Ausdruck etwa folgender Maassen zu bezeichnen wäre: —

Wir erkennen den Grund des Verfalles der historischen Menschheit, sowie die Nothwendigkeit einer Regeneration derselben; wir glauben an die Möglichkeit dieser Regeneration, und widmen uns ihrer Durchführung in jedem Sinne.

Ob die Mitarbeit einer solchen Genossenschaft nicht über die nächsten Zwecke der Mittheilungen an ein Patronat von Bühnenfestspielen weit hinaus sich erstrecken dürfte, kann sehr wohl fraglich werden. Dennoch wollen wir hoffen, dass die geehrten Theilnehmer dieses Vereines jenen Mittheilungen zeither nicht ohne einige Willigkeit ihre Aufmerksamkeit geschenkt haben. Was den Verfasser der vorliegenden Zeilen betrifft, so muss er allerdings erklären, *dass nur Mittheilungen von dem bezeichneten Gebiete aus von ihm ferner noch zu erwarten sein können.* (1880. XII.)

War dieser Verein bisher der Patron des Kunstwerkes, so wird er nun der Patron des Publikums sein, das an jenem sich erfreuen und bilden soll. Hier ist die für unsern Zweck best erdenkliche Schule; und haben wir hierbei noch zu lehren, das heisst — zu erklären, und *den weiten Zusammenhang zu verdeutlichen, in welchen wir uns durch unser Kunstwerk mit fernest hinreichenden Kulturgedanken versetzt glauben,* so soll *eine reichlichst gepflegte Zeitschrift, als erweiterte Fortsetzung unserer bisherigen Bayreuther Blätter, in freiester Weise uns hierfür die Wege offen erhalten.* (1882. VI.)

Welche Bestimmung die „Bayreuther Blätter“ erhalten werden, sobald ihre nächste, der Mittheilungen über das Werk des Patronat-Vereines, erfüllt ist, kann einzig von dem Grade der Theilnahme abhängen, welche ihren Lesern schon jetzt durch unser Beschreiten von zunächst abliegend erscheinenden, unserem Sinne jedoch als in drängender Nähe sich darstellenden Gebieten der Kultur und Civilisation, erweckt werden konnte.

Wenn ich wahrhaftig berichtet worden bin, haben meine Gedanken über „Religion und Kunst“ bei unseren Lesern keine ungünstige Aufnahme gefunden. Da wir jedoch zunächst uns auf das Kunstgebiet stellen, und, nur von ihm ausgehend, eine Veranlassung, sowie eine Berechtigung dazu finden wollen, auch die weitesten Gebiete der Welt zu beleuchten, so dürfte es unseren Freunden allerdings am angemessensten, wohl auch angenehmsten, dünken, wenn wir immer zuerst die Kunst, oder ein besonderes Problem der Kunst, in den Vordergrund stellten. Nun ist es gerade mir aufgegangen, dass, wie ich für die richtige Darstellung meiner künsterischen Arbeiten erst mit den beabsichtigten Bühnenfestspielen in dem hierfür besonders erfundenen und ausgeführten Bühnenfestspiel-Hause in Bayreuth einen Boden zu gewinnen hatte, auch für die Kunst überhaupt, für ihre richtige Stellung in der Welt, erst ein neuer Boden gewonnen werden muss, welcher für das erste nicht der Kunst selbst, sondern eben der Welt, der sie zu innigem

Verständnisse geboten werden soll, zu entnehmen sein kann. Hierfür hatten wir unsere Kulturzustände, unsere Civilisation in Beurtheilung zu ziehen, wobei wir diesen immer das uns vorschwebende Ideal einer edlen Kunst gleichsam als Spiegel vorhielten, um sie in ihm reflektirt zu gewahren: dieser Spiegel musste aber blind und leer bleiben, oder konnte unser Ideal nur mit grinsender Verzerrung zurückwerfen. So legen wir denn, wenn wir jetzt weiter gehen, den Spiegel für nächst beiseit, um nackt und offen der, andererseits uns so nah bedrückenden, Welt in das Auge zu sehen, und sagen wir uns dann ohne Scheu, offen und ehrlich, was wir von ihr halten. (1881. V.)

Wollen wir versuchen, durch alle angedeuteten Schrecknisse hindurch uns einen ermuthigenden Ausblick auf die Zukunft des menschlichen Geschlechtes zu gewinnen, so hat uns nichts angelegentlicher einzunehmen, als noch vorhandenen *Anlagen* und aus ihrer Verwerthung zu schliessenden ***Möglichkeiten*** nachzugehen, wobei wir das Eine fest zu halten haben, dass, wie die Wirksamkeit der edelsten Race durch ihre, im natürlichen Sinne durchaus gerechtfertigte, Beherrschung und Ausbeutung der niederen Racen, eine schlechthin unmoralische Weltordnung begründet hat, eine mögliche Gleichheit aller, durch ihre Vermischung sich ähnlich gewordener Racen uns gewiss zunächst nicht einer ästhetischen Weltordnung zuführen würde, diese Gleichheit dagegen einzig aber uns dadurch denkbar ist, dass sie sich auf den Gewinn einer allgemeinen moralischen Uebereinstimmung gründet, wie das ***wahrhaftige Christenthum*** sie auszubilden uns berufen dünken muss. Dass nur aber auf der Grundlage einer wahrhaftigen Moralität eine wahrhaftige ästhetische Kunstblüthe einzig gedeihen kann, darüber giebt uns das Leben und Leiden aller grossen Dichter und Künstler der Vergangenheit belehrenden Aufschluss. —

Und hiermit auf unserem Boden angelangt, wollen wir uns für weiteres Befassen mit dem Angeregten sammeln. (1881. IX.)

Da zu jeder Erkenntniss zweies gehört, nämlich Subjekt und Objekt, und für unsern Gegenstand als Objekt unser Kunstwerk gestellt war, so war eine Kritik des Publikums, dem das Kunstwerk vorzuführen war, als des Subjektes nicht zu übergehen. Durch die Nöthigung zu einer Kritik des Publikums, ohne welches die Existenz namentlich eines dramatischen Kunstwerkes gar nicht zu denken ist, geriethen wir von unserm nächsten Zwecke scheinbar soweit ab, dass gewiss auch mir schon vor länger eine gewisse Bangigkeit davor ankam, wir möchten vor unseren Patronen nicht mehr an der rechten Stelle stehen. Was hierin Unverhältnissmässiges lag, dürfte nun verschwinden und zu einem durchaus deutlichen Verhältniss sich

gestalten, sobald die „Bayreuther Blätter" ihrer ersten engeren Bestimmung zugeführt werden. Gern werde ich, was ich an Mittheilungen aus den von mir betretenen Gebieten der Kritik des „Subjektes" noch schulde, einzig zur freundlichen Verwendung für die neuen Bayreuther Blätter abliefern, und diess vielleicht dann mit weniger Befangenheit, als jetzt, wo ich manchen unserer geneigten Patrone gegenüber oft wohl etwas zu weit ausschweifte. Immerhin aber muss ich glauben, dass eben in der Kritik des Publikums die weiteste Ausschweifung aufweckender und deutlicher wirken dürfte, als — wofür wir uns hüten müssen — zu enge Einzwängung in das, wegen zu nahe liegender Bekanntschaft damit, einschläfernde sehr Gewohnte. *Stellen wir uns immer auf die Bergesspitze, um klare Uebersicht und tiefe Einsicht zu gewinnen!* (1882. IV.)

Den Kern (der deutschen Stämme) zu erkennen, ihn endlich noch lebensvoll und zeugungskräftig in uns nachzuweisen, möchte jetzt unsere wichtigste Aufgabe sein: gelänge es uns, durch solche Nachweisung ermuthigt, der Natur selbst, die uns für jede Gestaltung des Individuum's wie der Gattung die einzig richtige Anleitung in sichtbarem Vorbilde darbietet, mit verständnissvoll ordnendem Sinne nahe zu treten, so dürften wir uns wohl berechtigt dünken, dem Zwecke dieses so räthselvollen Daseins der Welt vertrauenvoller nachzufragen.

Eine schwierige Aufgabe, die wir uns hiermit stellen würden; jede Voreiligkeit müsste dem Versuche ihrer Lösung grosse Gefahr bringen: je schärfer wir die Linien des Bildes der Zukunft zu ziehen uns veranlasst sähen, desto unsicherer würden sie den natürlichen Verlauf der Dinge bezeichnen. Vor Allem würde unsere im Dienste des modernen Staates gewonnene Weisheit gänzlich zu schweigen haben, da Staat und Kirche uns nur als abschreckend warnende Beispiele belehren könnten. Nicht fern genug von der erzielten Vollendung könnten wir beginnen, um das Reinmenschliche mit dem ewig Natürlichen in harmonischer Uebereinstimmung zu erhalten. Schreiten wir auf solch maassvollem Wege besonnen vor, so dürfen wir uns dann auch in der Fortsetzung des Lebenswerkes unseres grossen Dichter's begriffen erkennen, und von seinem segenvollen Zuwinke geleitet uns des *rechten Weges* bewusst fühlen. (1883. I.)

Es kann etwas aus den „Bayreuther Blättern" werden! Die Wege einer grossen Manigfaltigkeit sind jetzt gegeben; nicht minder das Ziel. — Gebrauchen Sie nun diese Freiheit — weit — gross — und immer zielbewusst! Ein unabhängiges Blatt wie dieses hat dann noch nie existirt, und es kann von unermesslicher Wichtigkeit werden. (Brieflich Ende 1882.)

Richard Wagner.

Die Bayreuther Blätter und der neue Verein.

Ein redaktionelles Nachwort zu dem Vorigen.

Was der Meister über seine „Blätter“ uns gesagt hat, das werden wir Alle, die sein Name und der seines Bayreuther Werkes vereinigt, stäts mit Ehrfurcht vernehmen und immer uns wiederholen müssen, damit wir über Das, was wir können, nie vergessen mögen, was er gewollt hat. Denn was auch, je nach den obwaltenden Umständen, nur beschränkt zu leisten uns gelingen möge: es soll doch wenigstens den Stämpel seines Willens tragen, sodass man es zweifellos erkenne als ehrliche Versuche der Verwaisten, allein weiter zu schreiten auf dem von ihm gewiesenen Pfade, und für die von ihm hinterlassenen Werke das Nöthige in würdiger Weise zu thun. Nichts aber konnte zum Beginne des neuen Verhältnisses zwischen Blättern und Vereine es deutlicher bekunden, weshalb der Letztere auch in der Uebernahme des Verlages der Zeitschrift eine solche Handlung im Sinne Wagner's sehen musste, als wie eine vollständige Wiederholung der bestimmten Aeusserungen des Meisters selbst darüber, was die Blätter bedeuten sollten, und wie viel sie ihm galten.

Betrachten wir nun einmal vergleichsweise das Verhältniss des Vereines zu den Festspielen.

Der Verein will das künstlerische Erbe des Meisters selbstlos unterstützen, nur damit es in eben jener Freiheit, Selbständigkeit und Unverletzlichkeit erhalten bleibe, wie es der Meister gedacht, gewollt und durchzuführen begonnen hatte. Die weitere Durchführung des Werkes selber muss dabei natürlich den besonderen Vertrauenspersonen und Schülern des Meisters unbedingt zustehen. An der gemeinsamen Unterstützung aber wird wohl auch manch einzelnes Mitglied sich betheiligen, welches zwar für Wagnerische Musik begeistert, doch der eigentlichen Bedeutung der Bayreuther Idee noch nicht besonders nahe getreten sein mochte; oder das vielleicht auch mit Wagner aus voller Seele zustimmend nur bis zum Lohengrin geht, aber über Tristan und Rheingold noch heute den Kopf bedenklich schüttelt. Dennoch giebt auch solch ein Mitglied gerne sein Scherflein hin für eine ganz eigenartig deutsche Sache und in dankbarer Erinnerung an einen grossen Künstler.

Aus dem gleichen Beweggrunde unterstützt der Verein auch das litterarische Erbe des Meisters, die „Bayreuther Blätter“, indem er sie in seinen Verlag nimmt, damit sie sich eben jener Freiheit, Selbständigkeit und Ausschliesslichkeit erfreuen können, welche ihr Begründer als das ihnen Wesentliche und Nothwendige, wodurch sie zu einem Unicum unter den Zeitschriften werden könnten, ihnen stäts erhalten wissen wollte. Auch in dem grossen Kreise des Vereines mögen nun viele Einzelne an dieser Bewahrung und Fortentwickelung der Gedanken des Meisters keinen rechten Antheil nehmen, oder im ausschliesslichen Interesse für seine künstlerische Grösse seinen weiteren Kulturtendenzen zu folgen nicht gewillt sein. Dennoch erkennen sie es als eine Ehrensache des Vereines an, dass er der Verleger der Blätter des Meisters sei und sie, wenn nöthig, unterstütze und schütze.

In beiden Fällen soll also Etwas, was R. Wagner als ein ihm Eigenthümliches, in seiner Art Einziges, geschaffen und hinterlassen hat, nun auch in seinem Sinne und zu seinem Andenken vor Entartung und Untergang bewahrt werden. Dafür werden im Einzelnen auch fernerhin die durch ihn selbst noch damit Betrauten nach besten Kräften sorgen; aber für einen etwaigen Fall der Noth tritt dann der nach Wagner sich benennende Verein als solcher, von allen persönlichen Interessen abgesehen, hilfespendend ein. Und ebensowohl würde dieser Verein

als Solcher, wenn z. B. diese Zeitschrift einmal abwiche von dem vom Meister ihr vorgezeichneten Pfade, sich verpflichtet fühlen müssen seine Unterstützung ihr zu entziehen, weil sie dann nicht mehr die Berechtigung dazu aufwiese, welche nur darin besteht, dass sie wirklich das würdige und treue *Organ der Kunst- und Welt-Anschauung R. Wagner's* ist.

Etwas Anderes als eine solche allgemeine Unterstützung eines Wagnerischen Erbes durch einen Wagner-Verein ist, wie schon bemerkt, die persönliche Theilnahme des Einzelnen an dem Wesen und Wirken jenes Erbes. Im alten Patronat-Vereine hätte, der Idee nach, Beides sich wohl decken sollen. Der neue Verein aber konnte sich nicht mehr auf die Bedeutung einer besonderen Gemeinde von gleichgesinnten Schülern und Jüngern beschränken. Vielmehr soll er im weitesten Maasse alles umfassen, was irgend einmal sich bewogen fühlen mag, durch ein geringes materielles Opfer, selbst ohne weiteren persönlichen Antheil, einen erhabenen Kulturbesitz der Nation erhalten zu helfen. Dem entsprechend durften unsere „Blätter“ auch nicht mehr als ein obligatorisches Organ zum Austausch allgemeinsamer Ansichten und Interessen gelten sollen. Das *Abonnement* auf die Blätter musste daher ein durchaus freiwilliges, und vom „Mitgliedsbeitrage“ selbständig abgetrennt sein; nur dass es gerechterweise für Diejenigen, welche zugleich als Vereinsmitglieder die Festspiele unterstützen, um Weniges ermässigt werden durfte. Wer an dem Inhalt der „Blätter“ nicht Theil nehmen kann, sie also doch nicht lesen würde, der abonnirt eben nicht darauf, und zahlt nur seinen Beitrag als Mitglied des Vereins.

Wenn aber nichts desto weniger der Verein gerade in dieser Zeitschrift gelegentlich seine *geschäftlichen Mittheilungen* veröffentlicht — also Dinge, welche doch auch den ferner stehenden Mitgliedern einigermaassen bekannt werden sollten —: so verstand sich diess insofern schon von selbst, als eben diese Blätter doch immer s. z. s. das *papierene Bayreuth* darstellen, und daher als Publikations-Organ einem speziell Bayreuth unterstützenden Wagner-Vereine auf jeden Fall am Nächsten liegen mussten. Uebrigens musste man, leider!, von jeher die Bemerkung machen, dass solche „geschäftlichen Mittheilungen“ auch von den früheren „obligatorischen“ Lesern der Blätter nur selten beachtet wurden, weshalb doch immer erst noch spezielle Anfragen über längst mitgetheilte Dinge an die Redaktion gerichtet werden mussten. Hiernach könnte man beinahe annehmen, — wenn auch durchaus nicht wünschen! — es möchte auch fernerhin von den Publikationen des Vereines in den Blättern den auf sie nicht abonnirenden Mitgliedern nicht mehr verloren gehen, als wie den Abonnenten selbst! — Allein, wenn man auch nicht so unliebsame Dinge voraussetzen will, so dürfte man doch darauf hinweisen, dass ein jeder Nichtabonnement unter den Mitgliedern aus dem in jedem *Zweigvereine* statutengemäss kursirenden Exemplare, oder doch jedenfalls von dem *Vertreter* in seiner Stadt, alles Nöthige erfahren könnte, falls er sich dafür wirklich in genügender und wünschenswerther Weise interessirt.

Sonach wird es sich mit allen, im grossen Vereine vertretenen, Neigungen, Interessen und Meinungen sehr wohl vertragen, dass die „Blätter“, während sie ihrer litterarischen Pflicht nach den bestimmten Weisungen des Meisters treulich zu genügen suchen, auch die Publikationen jenes Vereines regelmässig bringen, der sie als eine Hinterlassenschaft des Meisters in seinen Verlag genommen hat, und insoweit unterstützen wird, als die *Abonnements* etwa nicht zu ihrer Erhaltung hinreichen sollten. Diess ist jedoch bisher stäts in reichlichem Maasse der Fall gewesen: ein gutes Zeichen dafür, dass auch in Bezug auf die Nothwendigkeit und Bedeutung einer solchen eigenthümlichen Zeitschrift nicht Wenige mit unserem grossen Meister Einer Meinung sind! —

Die Musik als Ausdruck.

Von Dr. Friedrich von Hausegger,
Privatdocenten für Geschichte und Theorie der Musik in Graz.

Denn es haben sich wohl die Philosophie und gelehrten Leut hart beflissen und bemühet, dieses wunderbarlich Werk und Kunst der menschlichen Stimme zu erforschen und begreifen, wie es zuging, dass die Luft durch eine solche kleine und geringe Bewegung der Zungen und darnach auch noch durch eine geringere Bewegung der Kehlen oder des Halses, also auf mancherlei Art und Weise, nach dem, wie es durch das Gemüth regieret und gelenket wird, auch also kräftig und gewaltig Wort, Laut, Gesang und Klang von sich geben könne, dass sie so weit und fern, geringes herum, von jedermann unterschiedlich, nicht allein gehört, sondern auch verstanden und vernommen wird. Sie haben sich aber das zu erforschen allein unterstanden, aber doch nicht erforschet.

Luther's Lobrede auf die Musik.

I.

Was ist das Wesen der Musik? Woher stammt sie? Welche Aufgabe hat sie zu erfüllen? Diese Fragen haben nicht blos theoretische Bedeutung. Ihre Beantwortung wird den Maassstab für den Werth der Musik und die Richtschnur für ihre Beurtheilung geben. Von ihr hängt die Stellung ab, welche die Wissenschaft dieser Kunst, welche die Kritik ihrer Ausübung gegenüber einzunehmen hat.

Das Mittel der Musik, der Ton, unterscheidet sich von den Mitteln, deren sich andere Künste bedienen, namentlich dadurch, dass es bestimmter, gewöhnlich nicht vorhandener Ursachen bedarf, es hervorzubringen. Farben drängen sich uns überall auf; mit Tönen ist die Natur karg. Um so bedeutender ist die Wirkung der seltsamen Erscheinung. Die Welt erscheint uns in ihnen im Gegensatze zu Gesichtseindrücken nicht als ein Nebeneinander- sondern als ein Nacheinandersein, nicht als ein Gewordenes, sondern als ein Werdeprozess. Sie erschliesst sich uns in ihnen gleichsam von einer anderen Seite: „Durch das Sehen tritt der Mensch in die Welt, durch das Hören tritt die Welt in den Menschen“ sagt Oken. Es ist daher nicht zu verwundern, dass die Theorie der Musik lange Zeit bei den Eigenschaften des Tones stehen geblieben ist und in ihnen das Wesen der Musik für erschöpft gehalten hat. Allerdings haben die Aesthetiker bald dunkler, bald klarer gefühlt, dass es damit nicht abgethan sei. Ein hinter den Tonformen waltender Dämon wollte ihnen keine Ruhe lassen. Zur dürren physikalischen Betrachtung gesellten sich phantastische Auslegeversuche.

Dass es nicht genüge, bei der Betrachtung der physikalischen Eigenschaften der Töne stehen zu bleiben, um dem Wesen der Musik näher zu rücken, dass man vielmehr zu diesem Zwecke seinen Blick in's Innere des Menschen richten müsse, hat Helmholtz gefühlt. Sein verdienstvolles Werk ist der Betrachtung der Tonempfindungen gewidmet. Doch findet er

selbst sich damit nicht beruhigt. Er stellt es als unbezweifelt hin, dass die Schönheit an Gesetze und Regeln gebunden sei, die von der Natur der menschlichen Vernunft abhängen, und findet nur darin die Schwierigkeit, dass diese Gesetze und Regeln nicht vom bewussten Verstande gegeben sind und auch weder dem Künstler, während er das Werk hervorbringt, noch dem Beschauer oder Hörer, während er es geniesst, bewusst sind. Ihm erscheint es als eine Hauptschwierigkeit zu begreifen, wie Gesetzmässigkeit durch Anschauung wahrgenommen werden kann, ohne dass sie als solche zu wirklichem Bewusstsein kommt. Damit stehen wir aber eben vor der Kardinalfrage, welche er nicht zu lösen vermag.

Von den Produkten der heutigen Kunst ausgehend, werden wir schwerlich das, was ihren Kunstcharakter bedingt, klar erfassen. Unser Empfinden ist Kunstprodukten gegenüber nicht in Uebereinstimmung mit unserem verstandesmässigen Erkennen. Das erstere spricht sich einem Kunstgenusse gegenüber mit einer Entschiedenheit aus, welche sich für die Dauer nicht irre leiten lässt; das verstandesmässige Urtheil ist schwankend und geräth häufig auf falsche Pfade. Es hält sich nicht selten an nebensächliche Umstände und versäumt darüber die Hauptsache. Stäts war es das Empfinden, welches die Urtheile der Verstandeskritik endgiltig korrigirt hat. Wir haben es in dem Kunstprodukte gleichsam mit einer Naturgewalt von überwältigender Wirkung zu thun. Fragen wir nach den Ursachen, treten wir nicht mit unserem Empfinden, sondern mit dem forschenden Verstande demselben entgegen, so wird es in seiner heutigen Gestalt zu einem Gebilde komplizirtester Art; es weist uns eine glänzende Aussenseite, welche allein fesselnd genug ist, uns ausreichend zu beschäftigen, und entzieht sein Wesen dem Blicke um so mehr, je mehr sich derselbe nähert, seine Einzelheiten zu erfassen. Was uns unsere Kunstzustände darbieten, dürfen wir demnach nicht zur Basis wissenschaftlicher Untersuchung nehmen, wenn wir nicht Gefahr laufen wollen, in Irrthum zu verfallen oder mindestens dem berechtigten Zweifel zu begegnen, dass wir einem Irrthume verfallen seien.

Der Standpunkt unserer heutigen Wissenschaft gestattet, ja gebietet uns, ein Gewordenes nicht nur als das, als was es gegenwärtig oder in irgend einem Stadium erscheint, sondern in seiner gesammten, uns zugänglichen Entwickelung zu verfolgen. Ist diess schon solchen Objekten gegenüber nothwendig, welche ausschliesslich dem von ewigen Gesetzen bestimmten Naturwalten ihre Gestaltung verdanken, so tritt diese Anforderung um so gebieterischer Beobachtungsgegenständen gegenüber auf, welche im Strome geschichtlicher Entwickelung den alterirenden Einflüssen menschlicher Willkür, dem Missverständnisse und dem Zufalle preisgegeben erscheinen, und daher ihr Wesen gleichsam stäts im Kampfe mit diesen Einflüssen behaupten, ja häufig erst wieder erobern müssen. Unsere nächste Aufgabe wird daher sein, zurückzuschreiten bis zu den ersten Anfängen unserer Kunst, hier zu

erlauschen, aus welchen Elementen sie sich gebildet hat, was davon als Wesentliches in ihr lebendig und fortgestaltend geblieben ist, was von aussen dazu gekommen ist, was demnach als ihr Merkmal erkannt, was als Nebensächliches ausgeschieden werden muss, wodurch ihr Wesen gesteigert, bereichert, vertieft, wodurch etwa alterirt, beeinträchtigt, gefährdet worden ist.

Interessante Gesichtspunkte eröffnet Darwin. Er zählt die Fähigkeit des Menschen, musikalische Töne hervorzubringen, zu den mysteriösesten, mit welchen er versehen ist, indem sie ihm für seine gewöhnlichen Lebensverrichtungen nicht den geringsten Nutzen gewähre. Wir haben nach ihm allen Grund zu glauben, dass der Mensch diese Fähigkeit in einer sehr weit zurückliegenden Periode besessen hat. Die Musik berühre jede Gemüthsbewegung, rege das Gefühl des Triumphes und das ruhmvolle Erglühen für den Krieg an. Das häufigste Thema unserer Gesänge sei noch immer die Liebe. Wir dürften demnach annehmen, dass musikalische Töne und Rhythmen von den halbmenschlichen Urerzeugern des Menschen während der Zeit der Brautwerbung gebraucht wurden, in einer Zeit, in der Thiere aller Art von den stärksten Leidenschaften erregt werden. Nach dem Prinzipe vererbter Associationen rufen nun musikalische Töne in einer vagen und unbestimmten Art die starken Erregungen einer längst vergangenen Zeit hervor. In seinem Werke „der Ausdruck der Gemüthsbewegungen“ kommt Darwin auf die Ursache dessen, was man in der Musik Ausdruck nennt, zu sprechen und beruft sich auf Bemerkungen von Lichtfield, nach welchen ein grosser Theil der Wirkung eines Gesanges von dem Charakter der Thätigkeit abhänge, durch welche die Klänge hervorgebracht werden. „Wir beurtheilen die beim Ausdruck des Gesanges angewendete Muskelthätigkeit, welche den Klang hervorbringt, in derselben Weise, wie wir die Muskelthätigkeit überhaupt beurtheilen.“ Doch meint er, dass diess die feinere und spezifische Wirkung, welche wir den musikalischen Ausdruck nennen, unerklärt lasse. Warum gewisse Associationen von Tönen gerade die und die, andere jene Wirkungen haben, sei ein Problem, welches noch immer zu lösen bleibe.

Halten wir zunächst an dem Gedanken fest, dass der Ausdruck durch Töne in ursächlicher Beziehung zu körperlichen Zuständen steht. Der plötzliche Schmerz ist von einem Schrei, die überschäumende Lust von einem Jubelruf, der Abscheu von einer unwillkürlichen Lautäusserung begleitet. Ein Wesen, dessen Lebensthätigkeit mit einer beständigen Lautäusserung verbunden wäre, kennen wir nicht. Zur Lautäusserung gehört ein Antrieb. Der gewöhnliche Zustand des Schweigens muss durch irgend einen Antrieb unterbrochen werden, um in den einer Lautäusserung überzugehen*).

---

*) Nach Lazarus (das Leben der Seele S. 94) pflegen die Triebäusserungen und alle Arten von Handlungen des Menschen, welche als seine Energie und Kraftdarlegung erscheinen, mit einem Affekt begleitet zu sein, welcher sich in Tönen äussert.

Das Mittel der Lautäusserung theilt der Mensch mit Thieren. Die Vervollkommnung desselben im Menschen dürfte zunächst die Fähigkeit grösserer Lautdifferenzirung in Folge der aufrechten Stellung möglich gemacht haben. Durch Vererbung und natürliche Zuchtwahl mag dieses vielleicht ursprünglich bei der Brautwerbung dienliche Mittel eine Vervollkommnung erfahren haben. Bewusste Absicht, um etwa damit dem andern Geschlechte zu gefallen, kann dabei nicht gewaltet haben; denn ihr müsste ja die Beherrschung des Mittels und die Erfahrung, damit den angestrebten Zweck zu erreichen, schon vorangegangen sein. Ein unbewusster Antrieb musste zu dieser Vervollkommnung drängen, wobei nicht ausgeschlossen ist, dass unter den aus demselben hervorgehenden, mehr oder weniger gelungenen Produktionen gewählt und so eine Läuterung vollzogen werden konnte.

Wir können also annehmen, dass Lautäusserungen in ihrem primitivsten Auftreten Folgen momentaner Erregung sind, und dass sie einer unmittelbaren Wirkung fähig sind. Es wird daher nothwendig sein, den Zusammenhang der Erregung mit der Hervorbringung von Lautäusserungen einer näheren Untersuchung zu unterziehen.

Jede Empfindung ist ein Reiz zur Muskelkonzentration*). In dieser ihrer Wirkung können wir sie Erregung nennen. Mächtigere Empfindungen, namentlich solche, welche das ganze Nervenleben erfassen, wie etwa die Empfindung der Liebe, rufen nicht nur partielle Muskelbewegungen hervor, sondern sie ergreifen das ganze Muskelleben. In der äusseren Erscheinung wird dann diese Muskelthätigkeit zum Ausdruck durch Miene und Geberde. Denken wir uns nun mit dieser Erregung die Intention verbunden, andern dieselbe kund zu machen, wie diess bei der Liebe der Fall ist, so wird zugleich das Mittel in's Spiel kommen, welches am geeignetsten ist, die Aufmerksamkeit anderer zu erregen, nämlich die Lautäusserung. Auch diese ist bedingt und bestimmt durch Muskelkonzentrationen. Wie die Natur der Muskelkonzentration von dem Grade und der Art der Erregung, hängt auch die Lautäusserung nach Stärke, Dauer, Höhe oder Tiefe von der Art der Muskelbewegung ab. Damit ist eine Beziehung zwischen Lautäusserung und Erregungszustand gegeben und, wenn wir annehmen, dass die Lautäusserung bei einem bestimmten Erregungszustande eine bestimmte Wirkung hervorbringt, so werden wir daraus auch auf einen bestimmten Grad von Verständniss, oder, sagen wir besser, von Empfänglichkeit für die Lautäusserung von Seite des Hörenden schliessen können. Nun muss aber stäts bedacht werden, dass die Lautäusserung ja nur ein Theil der Erregungswirkungen ist. Nicht nur die Muskeln, welche den Laut hervorbringen, sondern der ganze Körper ist in Folge der Erregung in Bewegung gerathen. Da wir annehmen müssen, dass es ursprünglich intensive Erregungen gewesen sind, welche die noch ungebildete Kehle

*) Herbet Spencer: The origin and Function of music. (Essays: scientific, political, and speculative).

zur Lautäusserung getrieben haben, und da ursprünglich der Körper noch nicht in dem Maasse, wie heute, durch Arbeit den Absichten des Verstandes unterthan und durch Kleidung in seiner Bewegungsfähigkeit gehemmt war, werden auch diese Körperbewegungen intensiver Natur gewesen sein. Ist die Erregung anhaltender Art, so wird diese Lautäusserung sowie auch die Körperbewegung eine anhaltende sein müssen. Daraus folgt der Natur der Sache nach, dass sowohl an den Lautäusserungen als auch an den Körperbewegungen Aenderungen vorkommen müssen. Die Eigenthümlichkeit der Muskelkontraktionen sowie auch die Thätigkeit der in's Spiel kommenden Organe gestatten bei lebhafter Bewegung nicht die Unveränderlichkeit der Lautäusserung. Die Kontraktionen der Muskel erfordern wieder den Rückgang in ihre ursprüngliche Lage und bei fortdauerndem Reiz wechselnde Bewegungen. Sowohl für die Natur der Lautäusserungen in diesem Zustande als für die Bewegungen des Körpers ist nun die aufrechte Stellung des Menschen in hohem Grade bedeutsam. Die Lautäusserungen erhalten damit die Fähigkeit grösserer Differenzirung, die Bewegungen des Körpers ein eigenthümliches Maass, welches sich wesentlich von den Bewegungen vierfüssiger Geschöpfe unterscheidet. Das Gewicht des Körpers wird bei Bewegungen des Menschen abwechselnd bald auf das eine bald auf das andere Bein gestützt werden müssen. Damit entsteht eine Eintheilung lebhafterer Bewegungen in kürzere Abschnitte, in welchen wir die Anfänge des Tanzes, wie in den Lautäusserungen die Anfänge des Gesanges zu erkennen haben*). Festzuhalten ist, dass sie ursprünglich und noch lange Zeit beide gleichzeitig auftreten als Aeusserungen einer und derselben Erregungsursache, und wir müssen annehmen, dass sie ursprünglich auch nur in dieser ihrer Zusammengehörigkeit bei Anderen Verständniss gefunden haben.

Wir werden nun die Beziehungen der Erregungsimpulse zu den Muskelkontraktionen und Lautäusserungen im Einzelnen betrachten. Von der Stärke und Schnelligkeit der Muskelkontraktionen hängt vor allem die Stärke des Lautes ab. Um eine entwickelungsfähige Tongestaltung hervorzubringen, muss der Impuls einen anhaltenden Erregungszustand bewirken. Ein solcher bringt verschiedene Phasen mit sich. Die affizirten Muskeln können nicht in gleichartiger Spannung verbleiben. Sie gelangen zu einer periodischen Thätigkeit. Von solcher ist die Dauer der Lautäusserungen, ihre Höhe und Tiefe abhängig. Die Dauer eines hervorgebrachten Tones ist vor allem durch die Länge des Athems bedingt, dieser aber wieder im innigsten Zusammenhange mit der Bewegung des Körpers und dem dadurch beeinflussten mehr oder minder raschen Blut-

*) Nach J. H. Schmidt (die antike Komposition S. 24) kann es keinem Zweifel unterliegen, dass die Takte wie alle andern rein rhythmischen Grössen der Ausdruck verschiedener rhythmischer Bewegungen sind, wie sie in einem wohlgeordneten Tanze und Marsche stattfinden.

umlaufe*). Es müssen demnach in der Lauterzeugung Unterbrechungen stattfinden, welche einzelne Laute von einander scheiden. Wir gewinnen Lautreihen. Von lebhaftem Geberdenspiele begleitet müssen sie von den Bewegungen desselben beeinflusst werden. Es machen sich damit Momente des Nachdruckes geltend, welche mit den Momenten des Nachdruckes in der Gesammtgeberde zusammenfallen. Die nachdrücklichsten Momente in der Gesammtgeberde sind aber offenbar die Verrückungen des Körpergewichtes durch den abwechselnden Gebrauch der Beine. Da auch durch andere Bewegungen ein Nachdruck von grösserer oder geringerer Bedeutung dabei ausgeübt wird, hat diess zur Folge, dass diese Lautäusserungen von der Harmonie der Gesammtkörperbewegung ergriffen werden und in ihrer Reihenfolge dieselbe in dem Maasse deutlicher und freier nüanzirt markiren, als sie sich gleichartiger und von Zufällen weniger beeinflusst zeigen. Wir haben damit die Anfänge des Rhythmus gegeben.

Noch immer würden wir aber diesen wechselnden, vorläufig noch durch kein Gleichmaass bestimmten Bewegungen an sich nicht die Bezeichnung eines Rhythmus geben können. Das Wesentliche einer rhythmischen Bewegung ist eine Maasseinheit, auf welche alle Momente der Bewegung zurückgeführt werden können. Diese Maasseinheit ist im Herzschlage gegeben, welcher von den vom Blutumlaufe bestimmten Bewegungen beeinflusst wird**).

Aus dem Gesagten ergiebt sich eine Eintheilung der Lautreihen, welche den Begriffen von Rhythmus, Takt und Tempo in der Musik entspricht. Je stätiger der Bewegungsimpuls wirkt, desto geringerem Wechsel wird die Dauer des Einheitsmaasses, auf welches die ganze Bewegung zurückzuführen ist, oder, musikalisch ausgedrückt, das Tempo unterworfen sein. In der rhythmischen Anordnung wird aber naturgemäss die Zweitheiligkeit vorherrschen, da ja der menschliche Körper zweitheilig gebaut ist und diese Zweitheiligkeit sich namentlich in Folge seiner aufrechten Stellung auch in seinen Bewegungen der Beine nachdrücklich geltend macht***).

---

*) Der Anblick eines Menschen im Zustande aufgeregter Thätigkeit überzeugt uns, dass die vom Athem abhängigen Bewegungen fast über den ganzen Körper sich erstrecken, indem sie dann an Bauch, Brust, Hals und Gesicht beobachtet werden. — Alle Athemnerven dienen auch vorzugsweise dem Ausdrucke der Leidenschaften. (Joh. Müller, Handbuch der Physiologie S. 332 I).

**) Es giebt kaum eine Bewegung, welche nicht, wenn sie irgend einen bedeutenden Grad erreicht, sich in Rhythmus der Herzensbewegung kundgäbe. Deprimirende Affekte, Kummer, Trauer stimmen die Herzthätigkeit in langsamere, schwächere Aktionen herab, wogegen aufgeregte Affekte, Freude, begeisterter Muth, raschere und kräftigere Herzbewegungen erwecken. Hermann v. Mayer. „Das Herz" S. 24.

***) Der einfachste Rhythmus ist nach Merkel (Physiologie der Sprache) der zweitheilige, welcher schon von der Natur durch die gleichmässig sich succedirenden Kontraktionen der beiden Herzabtheilungen, sowie durch Alternirung der Heb- und Senkmuskeln der beiden Füsse beim Gehen vorgezeichnet ist. Nach Joh. Müller ist auch der Rhythmus beim Athmen ein zweitheiliger.

Aber auch in Beziehung auf die Tonhöhe zeigen sich in den Lautreihen Veränderungen. Auch diese sind von der Muskelthätigkeit und demnach vom Erregungsimpulse abhängig. Ihr Wechsel wird von der Natur dieses Impulses abhängig sein und auf dieselbe mit um so grösserer Bestimmtheit schliessen lassen, als nicht andre Ursachen, wie mangelnde Disposition des Organes u. dgl., alterirend wirken. Je klarer sich der Laut zum Tonausdruck bildet, je mehr er störende äussere Einflüsse beseitigt hat, desto geneigter wird er sein, auf die Eigenart des ihn hervorrufenden Impulses hinzuweisen.

Betrachten wir den Ton der menschlichen Kehle in seiner Beziehung zu den ihn veranlassenden Erregungszuständen, so hat er seiner Höhe nach verschiedene Eigenschaften. Den ohne Rücksicht auf Muskelveränderungen, welche in besonderen Affekten ihre Ursache haben, der Kehle nach ihrem individuellen Organismus eigenen Ton wollen wir den absoluten Mittelton nennen. So ist die Stimme der Frauen höher als die der Männer, unter ihnen unterscheiden sich wieder Bass, Bariton, Tenor, Alt, Sopran und unter diesen hat wieder jedes Individium seinen eigenen Mittelton. Bei dauernden Erregungszuständen verändert sich dieser Mittelton, er wird, so lange der Erregungszustand anhält, höher oder tiefer. Den durch Erregungszustände bedingten Mittelton wollen wir den relativen nennen. Vom Mittelton aus bewegt sich die Stimme je nach den verschiedenen Phasen des Erregungszustandes aufwärts und abwärts, um endlich zum Mittelton zurückzukehren oder, wenn sich die Natur des Erregungszustandes ändert, einen andern Mittelton zu gewinnen. Ein und derselbe Ton kann daher in Beziehung auf den Erregungszustand und das Individuum, dem er angehört, verschiedener Art sein. Er kann absoluter, relativer Mittelton oder ein sich vom Mittelton entfernender sein, je nach der Höhe des Mitteltones, welcher dem Individuum oder dem Erregungszustande in diesem Individuum eigen ist. Nur in dieser Beziehung hat zunächst die Tonhöhe für uns Bedeutung.

Wir finden, dass sich im Laufe fortgesetzter Entwickelung alle Elemente, welche auf die Lautäusserung, soferne sie Ausdruck von Erregungszuständen ist, Einfluss haben, in wunderbarer Weise vervollkommt und verfeinert haben. Wie lässt sich diese Vervollkommnung erklären? Damit sind wir vor die Kardinalfrage gestellt: Wie kommt es, dass der natürliche auch den Thieren eigene Ausdruck beim Menschen sich zur Kunst vervollkommnen konnte?

Beiträge zur Charakteristik der Zeit.

XXI. Lichtblicke aus der Zeitgenossenschaft.

5. Die Lutherfeier in Worms.

Jedes künstlerische Unternehmen wird auf eine allgemeine Bedeutung Anspruch machen können, wenn es aus dem warmen Interesse an der Kunst und aus einem aufrichtigen Enthusiasmus hervorgegangen ist. Würde dieser Bedingungssatz an allen deutschen Theatern erfüllt, so würde der ideelle Zustand derselben ein weit günstigerer sein, als er es in Wirklichkeit ist. Nach einer Seite hin fehlt es häufig genug an Künstlern, welche der Kunst um dieser selbst willen dienen, nach der andern an Männern, welche, wenn eine Reihe ehrlich arbeitender Künstler sich zusammen gefunden hat, diese unter einer einheitlichen Beseelung ihre Kunst ausüben lassen. Vielleicht ist der Mangel an solchen Männern, welche gewöhnlich Intendanten oder Direktoren, oder auch Regisseure genannt werden, noch empfindlicher, als der Mangel an Künstlern; denn was eine Vereinigung guter Künstler, wenn sie schlecht geleitet wird, mit aller Begabung nicht zu Stande bringen kann, vermögen Leute ohne künstlerische Bildung zu leisten, sobald sie von der Wärme und der Begeisterung eines Einzelnen durchdrungen und mit fortgerissen werden. Für diese Behauptung ist durch die *Lutherfeier in Worms* ein neuer Beweis geliefert worden. Der Einzelne, welchem die erste Anregung zu dem eigenartigen Festspiel und das Zustandekommen desselben in der Eigenart zu verdanken ist, ist den Lesern dieser Blätter, sowie allen Bayreuthern nicht unbekannt: er heisst *Friedrich Schön*. Diesem hat von vornherein, als für Worms eine Lutherfeier in Aussicht genommen wurde, eine Art Volksspiel im Sinne der Passionsspiele in Oberammergau und Brixlegg vorgeschwebt. Mit einer derartigen Feier wollte er einerseits die verbrauchte Schablone der bei solchen Gelegenheiten üblichen kirchlichen Festveranstaltungen umgehen, um „nicht über Menschen und Dinge reden, sondern diese selbst sprechen zu lassen“, andrerseits durch die Vorführung eben des ganzen Luther's selbst das Gefühl für diesen im Volke erneuern und dadurch wiederum eine religiöse Wirkung im Gemüth des Zuschauers erzielen; denn nie erfasst das Erzählte den ganzen Menschen, sondern nur das Miterlebte vermag sein ganzes Innere in Mitleidenschaft zu ziehen. Eine festere Gestalt hatte diese Idee in Hinblick auf das historische Maifestspiel in *Rothenburg* ob der Tauber gewonnen. Er meinte, wie Hans Herrig in der Widmung seiner, dem Festspiel zu Grunde liegenden Dichtung „Luther“ bemerkt, „was das kleine Rothenburg geleistet, könne in anderer Weise auch das grössere Worms thun, und so ein neues Beispiel geben, dass man die Vergangenheit am besten feiert, wenn man sie wieder zur Gegenwart werden lässt.“ In dem kleinen Rothenburg wurde im Jahre 1881 die 250jährige Feier der Errettung der Stadt aus den Händen Tilly's beschlossen, eine Feier, welche in einer dramatischen Vorführung des Vorgangs bestehen sollte. Der Glasermeister Hörber lieferte eine volksthümliche Dichtung, welche am 13. August des genannten Jahres zum ersten Male aufgeführt und seitdem des Oefteren wiederholt wurde. Die Aufführung fand in dem alten Rathhaussaale statt, an derselben Stelle, an welcher einst Tilly nach dem Einzuge in die eroberte Stadt befohlen hatte, dieselbe anzuzünden und ihre Rathsherrn dem Tode zu weihen. Der Wein jedoch, welcher in einem aus der

Zum aesthetischen Verständnisse des „Parsifal“.

Von Dr. Fritz Koegel.

Die Menge von Streitschriften, welche das Bayreuther Unternehmen seit ungefähr zehn Jahren aufwühlt, vernachlässigt unbillig die eigenen Schriften Wagner's. Jünger und Gegner werden angeführt, die beide nur die vom Meister aufgestellten Sätze vertheidigen oder bestreiten. Wagner hat deutlich über seine Ziele geschrieben, als er noch keine Jünger hatte. Dem vierten und fünften Kapitel des zweiten Theiles von „Oper und Drama“ entnehmen wir zwei auch für das aesthetische Verständniss des „Parsifal“ entscheidende Sätze: den der konzentrirenden Verdichtung und den des aesthetischen Wunders.

Die Nothwendigkeit, sein Werk unmittelbar und ohne die Vermittlung des zerlegenden Verstandes an das Gefühl kundzugeben, zwingt den Dramatiker — und er allein kann durch die tönend-sichtbare Darstellung unmittelbar lebendig zum Gefühle sprechen — die in der Wirklichkeit weit zerstreuten Theile einer umfangreichen Handlung in ein überschaubares Bild zusammenzudrängen. Die also verdichtete Handlung muss „eine verstärkte, mächtige und in ihrer Einheit umfangreichere sein, als wie sie das gewöhnliche Leben hervorbringt, in welchem ganz dieselbe Handlung sich nur im Zusammenhange mit vielen Nebenhandlungen in einem ausgebreiteten Raume und in einer grösseren Zeitausdehnung zutrug.“ Dieses für das Gefühlsverständniss zusammengedrängte Bild „ist für die Absicht des Dichters nichts anderes, als das Wunder“. „Vermöge dieses Wunders ist der Dichter aber fähig, die unermesslichsten Zusammenhänge in allverständlichster Einheit darzustellen. Je grösser, je umfassender der Zusammenhang ist, den er begreiflich machen will, desto stärker hat er die Eigenschaften seiner Gestalten zu steigern; er wird Raum und Zeit, um sie der Bewegung dieser Gestalten entsprechend erscheinen zu lassen, aus umfangreichster Ausdehnung ebenfalls zu wunderbarer Gestaltung verdichten“. „Selbst die ungewöhnlichsten Gestaltungen, die bei diesem Verfahren der Dichter vorzuführen hat, werden in Wahrheit nie unnatürliche sein, weil in ihnen nicht das Wesen der Natur entstellt, sondern nur ihre Aeusserungen zu einem übersichtlichen, dem künstlerischen Menschen einzig erst verständlichen Bilde zusammengefasst sind“. All diese Forderungen erfüllt der Mythos. In dem „Ring des Nibelungen“ und im „Parsifal“ hat Wagner in der für die Gestaltung des Mythos einzig zureichenden Form des Musikdramas nach jenen Grundsätzen künstlerisch geschaffen.

Man kann diesen theoretischen Grundsätzen widersprechen: die Anhänger des Realismus und Naturalismus aller Arten und Farben, Theoretiker und Praktiker müssen sich dagegen stemmen und haben es längst gethan, als sie die Kunstform des zweiten Theiles vom „Faust“ verurtheilten. Wer

das thut, verwirft von vornherein die Grundidee der Wagner'schen Musikdramen; die Beurtheilung eines einzelnen muss er darum durchaus ablehnen. Unzulässig ist es aber, diese Grundsätze, die in der That Grundstützen sind, stillschweigend zu übergehen and hintennach Dinge zu rügen, die aus jenen Sätzen folgen. Die einzig wirksame Bekämpfung wäre eine umfassende Widerlegung der in „Oper und Drama" aufgestellten Sätze, auf denen Wagner, lange bevor er den „Tristan" und die „Nibelungen" vollendete, die Idee seines Musikdramas aufbaute. Diese Widerlegung ist bis heute nicht erfolgt.

Wir wenden die obigen Sätze auf den „Parsifal" an. Es wäre unbillig, vom Parsifal die weitumfassende Handlung des epischen „Parzival" zu fordern. Der Epiker prägt dem Hörer seine Gestalten nur durch die Phantasie ein, Raum und Zeit stehen ihm in unbeschränkter Ausdehnung zu Gebote, nichts beschränkt ihn, als die Handlung, die einheitlich und untheilbar sein muss. Wolfram von Eschenbach bedient sich jener Freiheit, ohne dieser Beschränkung immer zu achten: das „Finden wilder Mähren" hat ihm schon ein Zeitgenosse getadelt. Wir sagen nicht, dass dem Gedichte Wolframs die Einheit fehle, weil sie durch ziellose Weitschweifigkeiten bisweilen verdeckt wird; nicht besser aber wäre die Behauptung, dass Wagner den „Parzival" *verstümmelt* habe, weil er die Handlung auf das im Musikdrama überschaubare Maass zusammengedrängt — verdichtet — hat. Wagner handelt den Gesetzen seiner Kunstgattung gerade so gemäss, wenn er zusammenfasst, wie Wolfram, der sein Gedicht in einer langgestreckten, vielgliedrigen Handlung ausbreitet.

Dass Wagner aus dem weitschichtigen Stoffe den Kern, die Erlangung des Gralkönigthums, d. h. die Gewinnung des höchsten Heiles in der Sündenerlösung, sicher herausgegriffen und, dramatisch gestaltet, allgemein-verständlich hingestellt habe, ist von Niemandem bezweifelt worden. Aber man hat — immer unter Voraussetzung eines andern, epischen, Kunstwerkes, litterar-historisch vergleichend — das Wegfallen einer Menge schöner, wirkungsvoller Einzelheiten beklagt, hat beklagt, dass andre Züge Verkürzungen und Neubildungen erfahren hätten, die sie dem Vorbilde sehr unähnlich machten. Diese letzte Klage ist hinfällig: der „Parzival" ist nicht die Vorlage des „Parsifal"; die erste wäre nur dann berechtigt, wenn das, was geblieben ist, unvermögend wäre, die also beschränkte Handlung für das Gefühl darzustellen. Es fehlt aber schlechterdings nichts, um die Idee des „Parsifal" zur Erscheinung zu bringen, und nichts ist überflüssig. Wir wiederholen: die Handlungen nehmen an Zahl ab, die Handlung wächst.

Einige Beispiele mögen dafür zeugen. Beim Wolfram leben wir die ganze Jugend des Parzival mit: Schritt vor Schritt, Tag für Tag begleiten wir ihn auf den Fahrten, die ihn aus der *tumbheit* zum Mannesthum führen. Das ist der langsam abwickelnde Gang des psychologischen Epikers. Eine Scene muss im Musikdrama genügen, den „reinen Thoren" in der naiven

Unbeholfenheit seiner Jugend zu zeigen: aber diese eine Scene enthält alle die Züge beisammen, die der Epiker durch mehre Gesänge verstreute. Das eben ist die verdichtende Kraft des Dramatikers, der seinem Helden eine Lage schafft, in der alle Züge seines Wesens der Reihe nach ungezwungen aufleuchten.

Bei Wolfram zieht Parzival lange Jahre durch eine Welt von Kämpfen, von einem Strauss zum anderen; von Parsifal's Waffenthaten erleben wir nur einmal etwas. Beim Eintritt in den Zaubergarten wird er von einer Uebermacht der Klingsor verfallenen Ritter angegriffen. Dieser eine Kampf steht für alle. Der Dichter hat es demnach nicht nöthig, seinen Parsifal seine Heldenkraft in hundert zersplitterten Kämpfen bewähren zu lassen, nachdem er, der anfangs waffenlose, die sämmtlichen Ritter aus Klingsor's Schlosse bestanden hat.

Die Handlung des Epikers gleicht einem ebenmässig in unabsehbare Fernen sich hinstreckenden Höhenzuge: überall Verbindung, Zusammenhang bis in's Kleinste; die höchsten Punkte ragen aus dem Gebirgslaufe kaum merklich hervor, da all die Hügel und Vorberge, die Jochhöhen und Mittelberge sich rund an sie heranlagern. Das Drama steigt in einzelnen, abgeklüfteten Bergkegeln steil in die Höhe. Von einer Spitze zur andern führt wohl ein Weg durch die Schluchten, aber der Dramatiker geht ihn nicht: mit kühnem Schwunge springt er von Gipfel zu Gipfel über. Wolfram begleitet seinen Helden durch alle Wirnisse seines Lebens, auch die unbedeutenden, getreulich hindurch; der „Parsifal" enthält nur die drei Gipfelpunkte im Leben des Thoren. Kurze Augenblicke nur, zeitlich gerechnet, sind diese drei aber in Wahrheit Gipfelpunkte: in ihnen liegt Parsifal's ganzes Geschick beschlossen. Sie sind so voll durchtränkt von Leben, Handlung und Gewicht, sind von Vergangenem so beschwert, so reich an Folgen für die Zukunft, dass die fehlenden Mittelglieder aus ihnen ergänzt, die kommenden Ereignisse durch sie geahnt werden müssen. Sie sind die „fruchtbarsten Momente", die der Dramatiker so gut, wie der bildende Künstler zu wählen hat. Nur die Versuchung sehen wir noch und die Heilskrönung, nachdem der Knabe um seiner Thorheit willen vor unseren Augen hinausgestossen ward. Nicht mehr. Aber nachdem wir gesehen haben, wie Parsifal die Versuchung in Klingsor's Garten bestand, wissen wir, dass er auch den übrigen trotzen wird; das war ein Heldenkampf gleich jenem mit Klingsor's Rittern. Und wenn Parsifal zum zweiten Male unbewusst das Gralsgebiet betritt, „auf Pfaden, die kein Sünder findet", so wissen wir, auch ohne seine Irrfahrt miterlebt zu haben, dass er der Ehre werth ist, die ihn nun erwartet.

Diese verdichtende Beschränkung war durch die Gesetze des Musikdramas gefordert; in ihrem Gefolge ziehen die Wunder in die Handlung des „Parsifal" ein. Das poetische Wunder sollte menschliches Wesen für die künstlerische Anschauung verdichten, das heisst hier: betsimmte mensch-

liche, künstlerisch darstellbare Ideen für die Gefühlsanschauung einkleiden. Damit ist die symbolische Bedeutung alles Geschehens im „Parsifal“ ausgesprochen. Dieser Punkt fordert seiner ästhetischen Bedeutsamkeit wegen eine gründliche Betrachtung.

Die Begriffe des Allegorischen und Symbolischen werden gewöhnlich als gleichbedeutende behandelt; man setzt Eines für das Andere und überträgt auf das Symbolische die Mängel des Allegorischen. Zur Scheidung der beiden Begriffe stützen wir uns auf zwei Sätze Goethe's aus den „Sprüchen in Prosa.“ Er sagt: „Die Allegorie verwandelt die Erscheinung in einen Begriff, den Begriff in ein Bild, doch so, dass der Begriff im Bilde immer noch begrenzt und vollständig zu halten und zu haben und an demselben auszusprechen sei. Die Symbolik verwandelt die Erscheinung in Idee, die Idee in ein Bild, und so, dass die Idee immer unendlich wirksam und unerreichbar bleibt und, selbst in allen Sprachen ausgesprochen, doch unaussprechlich bliebe.“ Die Allegorie ist in der Poesie eben so unbrauchbar und selten, wie die Symbolik brauchbar und häufig ist. Von der Allegorie fordert man, dass jeder einzelne Theil des dargestellten Begriffes durch einen entsprechenden Zug des Bildes bezeichnet werde, man fordert, dass die Theile des Bildes sich einander so entsprechen, wie die Bestandtheile des Begriffes. Das Bild für sich hat in der Allegorie gar keine Bedeutung, es ist unverständlich für jeden, der den Begriff nicht kennt, den das Bild bedeutet; ein Zug, dessen Bedeutung unbekannt ist, kann das Verständniss des Ganzen zerstören. Die Allegorie ist ein, die mühsamste Ausdeutelei herausforderndes Räthsel, an dem das unmittelbare Gefühlsverständniss untergeht. Nicht so die Symbolik. Im weiteren Sinne ist alle Kunst symbolisch, da sie in äusseren Formen ideelle, seelische Bedeutung ausprägt. Von eigentlicher Symbolik im engeren Sinne spricht man da, wo menschliche Erlebnisse, seelische Probleme aus ihrer irdischen Zerstreuung in eine bildliche Gestalt hineingedichtet werden, die ihnen im Leben nicht eigen ist. Durch den Schleier dieser Gestaltung leuchtet die dargestellte Idee (Idee ist hier nicht im begrifflich-logischen Sinne zu fassen), wie Goethe sagt, unendlich wirksam und doch unaussprechlich hindurch. Die Symbolik erhebt sich über die Allegorie dadurch, dass ihre Gestaltungen, auch ohne volles Verständniss der Idee, Geltung und Bestand haben; das macht symbolische Gestalten künstlerischer Wirkung fähig, denn vor dem dargestellten Kunstwerke „darf nichts mehr dem kombinirenden Verstande aufzusuchen übrig bleiben: jede Erscheinung muss in ihm zu dem Abschlusse kommen, der unser Gefühl über sie beruhigt.“ Man darf beim symbolischen Kunstwerke eine exoterische und esoterische Auffassung unterscheiden; doch sind beide in Wirklichkeit nicht gegeneinander abgegrenzt. Die exoterische Auffassung, die sich am bunten Geschehen allein ergetzt, findet sich nirgends als im verständnissunfähigen Kinde ganz rein, und geht unmerklich, unbewusst in die esoterische über,

je mehr die Gestalten selbst bei wiederholtem Genusse des Kunstwerkes von ihrem tieferen Sinne an das Gefühl verrathen.

Der „Parsifal" gehört zur Klasse der symbolischen Kunstwerke. Wir erinnern uns, dass Einwendungen gegen die Zulässigkeit des Symbolischen den „Parzival" in gleicher Schärfe treffen würden. Nicht nur der Gral, und was sonst Wunderbares vorhanden ist, hat auch bei Wolfram symbolische Bedeutung, alle Kämpfe und Fahrten in der ritterlichen Welt erhalten ihre eigentliche, höhere Bedeutung erst, wenn man sie umdeutet zu Symbolen für die irdischen Kämpfe überhaupt, in denen der nach dem Himmel strebende Mensch seine sittliche Kraft bewährt. Wer die symbolische Dichtung überhaupt verwirft, muss allerdings mit der „Divina Commedia" und dem „Faust" auch den „Parzival„ wie den „Parsifal" ablehnen.

Besonders für die Wunder fehlt Vielen heut der Glaube; sie behaupten, dass ihre Gefühlsempfänglichkeit dadurch gestört werde*). Die Alten störte das Wunder nicht: sie bedienen sich desselben im Epos wie im Drama; auch unsre Alten nicht: wir finden das Wunder in Mythos, Sage und Märchen der Deutschen, in der Kunstpoesie wie in der Volksdichtung. Shakespeare braucht es und Schiller; aus Goethe's „Faust" kann man eine erschöpfende Theorie des poetischen Wunders abziehen. Verpönt war es nur in der klassischen Verstandesdichtung Frankreichs, und ist es wieder bei den heutigen Realisten und Naturalisten. Sie fordern inhaltlich, dass alle Kunst das gewöhnliche Leben wiederspiegle, welches die Naturalisten zum „gemeinen" verzerren; sie setzen als oberstes Formelprinzip, dass die Kunst auch die Formen des alltäglichen, naturgesetzlichen Geschehens nachbilden müsse.

Wagner muthet dem Glauben nicht mehr zu als all die anderen Dichter, die je in der Poesie Wunder gebraucht haben, und wendet sie zu dem nämlichen Zwecke an wie jene. Das Wunder ist auch ihm ein technisches Mittel zur fasslichen Darstellung weitverzweigter Geschehnisse, was es allen war; es hebt die innere Entwickelung der Personen nicht auf, es dient nur dazu, sie anschaulicher darzustellen. Die Kunst thut damit nicht etwas, das der Natur unserer geistigen Auffassungskraft widerstritte, sie verwendet nur den eingeborenen, bei den alltäglichsten Erscheinungen thätigen Gestaltungs- und Personifikationstrieb der Seele zu umfassenderen Gebilden.

Auch ist es gerechtfertigt, dass der Dichter des „Parsifal" auf dem Boden stehen bleibt, zu dem er uns emporgehoben hat. Die ganze Handlung bewegt sich in Zauberlanden. Bei Wolfram ragt die Wunderwelt mit Riesen, Zauberschlössern und sonstigen Abenteuern der Einbildungskraft in die Wirklichkeit hinein; der Boden, auf dem seine Helden umher-

*) Dann sollten sie überhaupt nicht einem musikalischen Drama beiwohnen; denn wie müsste doch von vornherein grundstörend auf ihre Gefühlsempfänglichkeit die Musik wirken, welche selber eine Wunderwelt ist, in deren idealer Sphäre das Nie-Erlebte lebendig wird, und das Unerhörte Ton und Sprache gewinnt! — H. v. W

schweifen, ist aus festem Erdreich und luftigem Zauberlande wundersam gemischt. Es muss dem Dichter frei stehen, wie viel oder wie wenig Zauber er beschwören will; freilich hat der den freiwilligeren Glauben des Gefühls für sich, der nicht aus der einen in die andre Welt überspringt. Es gelten verschiedene Gesetze des äusseren Geschehens in den beiden, und jeder Sprung reisst das Gefühl aus der unmittelbaren Anschauung auf.

Etwas anderes wäre es, wenn zu den äusseren Wundern innere kämen, etwa blosse Ver- und Entzauberungen statt seelischer Vorgänge. Aber dem ist nicht so. Eine äusserliche Verzauberung kommt im „Parsifal“ nicht vor. Kundry, bei der einzig Zauberzwang angewandt wird, ist durch ihre Sünden der Macht des Bösen verfallen, die Klingsor vertritt. Von einer Verzauberung könnte nur dann die Rede sein, wenn ohne eigene Schuld ihr innerster Wille fremdem Zwange dienstbar sein müsste. Wir erinnern daran, dass sie zu Parsifal's Verführung erst willig wird, als Klingsor ihr zuraunt: „Wer Dir trotzte, löste Dich frei!“ Um der ersehnten Erlösung willen schreitet sie mit eigenstem Wollen zum Verführungswerke.

An einem Beispiele wollen wir erläutern, was wir über die Bedeutung der Wunder überhaupt sagten. Der von Klingsor geschleuderte Speer bleibt über Parsifal's Haupte schweben, bis er ihn ergreift. In der erhöhten Welt ist das nichts, was irgendwie Staunen erregte. Nachdem Parsifal Kundry's Versuchung bestanden hat, kann ihn Klingsor mit der heiligen Waffe nicht mehr verwunden, wie den Amfortas, der in Sünde gefallen war: es wäre absurd und mirakulös, wenn es anders wäre. Das ist auch nichts, was dem Parsifal als ein Wunder erschiene, das irgendwie übermächtig von aussen bestimmen könnte. Und weiter lässt dieser Vorgang den tieferen Sinn durchschimmern, dass des Bösen Angriffe wie seine Versuchungen am Reinen abprallen.

So ist's auch mit allen Wundern, die dem Parsifal zustossen: sie lassen ihn vollkommen frei. Er bewegt sich zwar auf dem Wundergebiete, aber nur sein Wesen und sein Handeln erwirbt ihm die Gralskrone. Und das Orakel, das, so sagt man, ihn von oben leitet? Aber Parsifal kennt das Orakel gar nicht, es wird ihm nirgend verkündet; er kommt zum Bewusstsein seiner Sendung aus sich selbst, als ihm im Kampf mit der Verführerin, im zerreissenden Gefühl der eigenen Sündennoth, des Amfortas furchtbare Qual aufleuchtet, die ihm beim Anschauen auf der Gralsburg nur dumpf staunenden Schmerz verursacht hatte. Die Kenntniss des Orakelspruches könnte ihm auch nichts helfen, wenn er nicht der Reine wäre, den jener verkündet; in der Versuchung muss er seine Reinheit bewähren, bestünde er sie nicht, so würde er der Hoffnung verlustig gehen, die ihm der Spruch etwa erweckt hätte. Auch sagt das Orakel nicht, dass Parsifal der verheissene Erlöser sei. Der Dichter konnte freilich aus den Vielen, die möglicher Weise die Erlösung versuchen könnten, nur den auswählen, welcher der wirkliche Erlöser ist. Fatalistischen Determinismus kann man das nicht

nennen, so lange man zugiebt, dass überhaupt einmal ein Erlöser kommen konnte. Wozu denn das Orakel? Das Orakel gilt gar nicht dem Parsifal, es gilt dem Amfortas als Antwort seiner Busse und seinen Sünden als Verheissung. Amfortas aber weiss nicht eher, als der Retter wirklich erscheint, ob Parsifal oder ein Andrer die Erlösung vollbringen wird. Durch die symbolische Hülle erscheint das Orakel als die ahnende und hoffende Erlösungsgewissheit der Menschen.

Eine kurze Betrachtung, die den Parsifal auf den Entwicklungsstufen seines Lebens begleitet, wird am geschicktesten die ästhetische Eigenart des Musikdrames erläutern. Wir wiederholen: ein psychologisches Drama nach Art der heutigen Romane oder auch des Goethe'schen „Tasso" giebt der musikalische Dramatiker nicht. Er zergliedert nicht und lässt seine Helden nicht über sich reflektiren, noch reflektirt er selbst über sie. Er würde nicht zergliedern und reflektiren, auch wenn er es könnte. Ihre Worte und Handlungen drängt er auf das geringste äussere Maass zusammen, aber so, dass ihr Wesen deutlich darin erkannt werden kann; er breitet nicht aus, er vertieft. Darum zeigt der Dramatiker seinen Helden an einer einzigen Aufgabe, aber an einer, die sein ganzes Wesen ergreift und über sein Lebensschicksal entscheidet. Was sonst von dem Helden noch zu berichten wäre, was der Romandichter, der mittelalterliche Epiker breit darstellen würde, scheidet er aus oder fügt es, wenn es unentbehrlich ist, in den dargestellten Lagen kurz und beiläufig ein. Vor Augen sehen wir nur die wichtigsten Theile der Handlung; alles, was nur vorbereitet und überleitet, kurz, die Mittelglieder, fallen in der sichtbaren Darstellung weg. Das ist der durch die Form des Musikdramas gebotene Lakonismus, der viele verleitet hat, das als gar nicht vorhanden zu betrachten, was nicht „gespielt" wird. Das sind dieselben Leute, die sich sonst vor Wagner's *Maasslosigkeit* entsetzen, die uns alles sagen, uns alles zu schauen geben wolle, und damit jede eigene Thätigkeit der Phantasie unmöglich mache. Wo diese eigene Thätigkeit dringend nöthig wäre, thun sie, als hätten sie gar keine Phantasie.

Die Kindheit liegt hinter dem Knaben, als er im Zauber jugendlicher Schönheit und Kraft, aber noch voll kindischer Einfalt das Gebiet des Grales betritt. Von seiner Kindheit erfahren wir nur weniges aus seinem durch Gurnemanz mühsam herausgelockten Bericht. Durch Kundry lernen wir, warum ihn die Mutter zu thörichter Einfalt erzog; seine Waffenkunst, aber auch seinen kindlich zerstörungslustigen Sinn, der noch durch sittliche Erziehung nicht veredelt ist, zeigt uns der tödtliche Pfeilschuss auf den Schwan. Sein guter Belehrung zugängliches Herz, aber auch seine Unwissenheit wird aus dem Zwiegespräch mit Gurnemanz offenbar, und seine zu gewaltthätigem Zorne neigende Art, als er Kundry anfällt, die ihm den Tod seiner Mutter kündet. Sein Heldenthum hat er mit der kindischen Waffe auf längeren Fahrten schon bewährt; „Schächer und Riesen traf

seine Kraft; den freislichen Knaben lernten sie fürchten!“ Dass er aber nicht wild mordend durch's Land gezogen ist, beweist Kundry's Antwort auf seine Frage: „Wer fürchtet mich? Sag!“ „Die Bösen“. Sein inneres Gefühl, das ihn leitet, ist weiter und reiner als sein Bewusstsein, das gut und böse noch nicht zu scheiden weiss.

Das alles zieht beim Lesen rasch vorüber; so kurz gestreift, wie mag es in der Seele haften? Wolfram hat das sorgsam schildernd dargestellt, und noch andres mehr, das Wagner um der nöthigen Beschränkung willen ausschied. Hier tritt aber Eines helfend ein, das die kurzen Worte nicht so flüchtig verrauschen lässt: die Musik. Sie darf bei der Betrachtung des „Parsifal“ nicht bei Seite gelassen werden, denn sie hilft dem Dichter, seinen Knaben zu charakterisiren. Eigene Gedanken bringt sie freilich nicht hinzu, aber sie vertieft die Worte zur eindringlichsten Gefühlswirkung. Es geht schlechterdings nicht an, im Musikdrama die Musik vom Drama zu lösen. Das ist ja die künstlerische Lebensthat des Meisters, dass er die den Worten unlöslich verbundene Musik zur Mitschöpferin des Dramas gemacht hat. Der Dichter kann mit den Worten alles Seelische nur schildern, nie unmittelbar darstellen. Die Sprache der Seele ist allein der Ton. Er allein enthält den Gefühlswerth der Dinge und Vorgänge, er allein spricht unmittelbar zum Gemüth. Die Musik erst gestattet dem Dichter lakonisch zu sein: sie erspart ihm die breite Schilderung, die auf Umwegen durch die Phantasie den darzustellenden Gegenstand in's Herz bringen muss. Und nun sehe man, wie lebendig und tief die Musik: der gesungene Wortton und das begleitende Orchester, die kurz gestreiften Züge in die Seele prägen, dass sie im Gefühle fest haften. Die stolz jubelnde Heldenmelodie, die Parsifal's Nahen verkündet, in der er gleichmüthig stark singt: „Gewiss! Im Fluge treff ich, was fliegt!“ die sehnsüchtig weichen Klänge, die sich in die Erinnerung an seine Mutter mischen: „Ich hab' eine Mutter, — Herzeleide sie heisst,“ die ritterlich anstürmende Weise, in welcher der Bericht seiner Waldfahrten ertönt, all das und vieles andre drückt uns das Bild des kühnen Knaben tiefer ein als die Worte. In diesen Tönen fühlen wir die Seele Parsifal's ganz in uns: stürmisch und weich, rein und einfältig. Dieser Knabe, dessen innerstes Wesen uns die Musik durch seine thörichte Aussenseite als so schön und edel verkündet, steht lebendig vor uns als künftiger Held. In der unmittelbaren Gefühlsanschauung muss er so erscheinen, nur der kritisirende Verstand kann ihn nachträglich verzerren, und nur solchen Leuten, die von der Musik grundsätzlich nichts wissen wollen. Das Recht, Musik und Worte zu trennen, bestreiten wir aber auf Grund der Idee des Musikdramas. Ein Kunstwerk kann übrigens nur vom Gefühl ergriffen oder abgestossen werden; der Verstand hat nur das Urtheil oder die Verurtheilung des Gefühls im einzelnen zu begründen. Ist das Gefühlsurtheil falsch, so muss es sich bei der Wiederholung selbst berichtigen: Verstandessätze helfen dazu nicht,

Eins ist noch vergessen. Dass Parsifal überhaupt das Gralsgebiet betreten kann, zu dem nur der Reine gelangt, verräth schon dem Gurnemanz und uns, die wir das wissen, die innere Reinheit des Thoren. Um diese zu prüfen, führt ihn Gurnemanz auf die Gralsburg zum Liebesmahle. Dort benimmt er sich seiner Natur gemäss: die theilnahmlose Thorheit *(tumbheit)* belastet noch die mitleidige Reine. Die Wunder des Gral und die Leiden des Amfortas entlocken ihm nur dumpfes Staunen und ein betäubendes Schmerzgefühl; er saugt beides mit erstaunten Sinnen in sich ein, den tiefen Sinn davon zu fassen, ist er noch nicht reif. Mit Scheltworten wird er durch Gurnemanz hinausgestossen. — Parsifal's Reinheit wird nun in der Versuchung geprüft, in der ihm die kindische Thorheit verloren geht. Klingsor's Zaubergarten lockt ihn: die andringenden Ritter schlägt er mit ihrer eigenen Wehr, und die anmuthigen Zudringlichkeiten der Blumenmädchen lassen seinen kindlichen Sinn ungerührt. Da erscheint Kundry, die berückend schöne Teufelin, ihn in's Netz der Sinnlichkeit zu ziehen. Der teuflisch listigen Versuchung gegenüber muss sich's zeigen, ob Parsifal „wirklich nur ein Thor" ist. Er zeigt, dass er mehr ist. Nicht fremder Zauber hilft ihm die Versuchung niederwerfen, in sich muss er den Kampf durchkämpfen; und er besteht ihn. Parsifal ist kein sündloser Geist, dem die Versuchung ein leeres Gaukelspiel wäre; er fühlt in sich das furchtbare Sehnen des sündigen Verlangens, das ihm sein Gebein durchschauert. Und hier ist's auf's tiefste wahr empfunden und gestaltet, dass in dem Augenblicke, wo in der Berührung der Versucherin die eigene Sünde in ihm zum ersten Male brennend wühlt, ihm das Bild des Amfortas aufsteigt, dessen Wunde die Busse für dieselbe Sünde ist. Das ist ein Meisterzug, den man nur nachfühlen kann. Wer's nicht fühlt, wie Parsifal, der den stechenden Schmerz von Amfortas' Wunde tief innen bewahrt hat, diese neue, ungekannte Pein mit jener einzig-gewaltigen, die schlummernd in ihm fortlebte, zusammenfühlen muss, wie ihm auch die Veranlassung jener Wunde blitzartig aufleuchtet, dem würde man's mit aller Auslegekunst nicht erklären. Zugleich mit dem tiefen Mit-Leiden der Qual des Amfortas entschleiert sich ihm die Erlösungswonne des heiligen Gral, der auch wie ein dunkles Mirakelbild in ihm geschlummert hatte. Dem „Wissenden", der der Sünde Macht in sich erfahren hat, enthüllt sich der vorher unverstandene Erlösungsglanz: „Erlöser! Heiland! Herr der Hulden! Wie büss' ich Sünder meine Schuld?" Damit ist der Ausgang entschieden; je stürmischer, inbrünstiger Kundry ihn anfleht, um so sicherer überwindet er das Verlangen. Nur eine Sehnsucht beherrscht ihn noch: zum heiligen Gral zurückzukehren und dem Amfortas Erlösung zu bringen. Er weist die Versucherin ab, gewinnt den heiligen Speer von Klingsor zurück und verheisst auch der Kundry Erlösung, wenn sie diese an heiliger Stelle suchen wolle. Als er mit dem Speere das Zeichen des Kreuzes schlägt, sinkt Schloss und Garten in Trümmern; Parsifal eilt, den Gral zu suchen. —

Mit dem Bewusstsein seiner Aufgabe und dem ernsten Willen, sie auszuführen, zieht Parsifal in die Welt hinaus. Lange Jahre liegen zwischen dem Tage, da er Klingsor's Zauber zerstörte, und dem Charfreitagsmorgen, an dem er von Neuem in das Gralsland eindringt. Viele haben das übersehen: von einem Helden, der es verdiene, der Erlöser des Amfortas zu sein, behaupten sie noch nichts zu sehen. Aber von einem geistlichen Helden ist doch nichts als die Besiegung der Sünde zu verlangen, und die ist in jener schweren Versuchung ein für allemal dargestellt. Und der Dichter deutet an, was er nicht darstellen kann: zunächst im Vorspiel des 3ten Aktes. Aus Parsifal's Erzählung von seinen Irrfahrten leuchtet ferner deutlich sein charakterfester, dem Heile zugewandter Sinn hervor. „Der Irrniss und des Leidens Pfade“ zog er unablässig suchend, „zahllose Nöthe, Kämpfe und Streite“ nahm er auf sich, den heiligen Speer heil zu bergen: „um den zu hüten, den zu wahren, ich Wunden jeder Wehr gewann.“ Der heilige Ernst seines suchenden Herumziehens zeigt sich schön und erhaben darin, dass er die heilige Waffe im Streite nie gebraucht: „unentweiht führ' ich ihn mir zur Seite!“ Er hat gelernt, strenge Selbstverleugnung dem Heiligen gegenüber zu üben. Dieser Bericht Parsifal's ist sehr wichtig: er enthält die Entwicklung Parsifal's nach jenem Versuchungssiege. Nachdem Parsifal durch eine lange Prüfungszeit innerlich geläutert, und im ernsten Verfolgen eines hohen Zieles zum Manne gereift, durch des Grales Gnade zum zweiten Male in's Gralsland eingezogen ist, ist er würdig der Heiligen: er entsühnt Kundry, heilt des Amfortas Wunden und wird König des Grals.

Die Musik als Ausdruck.

Von

Dr. Friedrich von Hausegger.

Das „Zusammengehörigkeits-Gefühl“ des Menschen, wie es zuvor genannt worden ist, äussert sich Erregungszuständen gegenüber durch den hohen Grad von Aufmerksamkeit, welchen wir ihrem Ausdrucke entgegen bringen. Man kann wohl behaupten, dass es für den Menschen kaum etwas Interessanteres, kaum irgend Erscheinungen der Aussenwelt giebt, welche eine lebhaftere und beharrlichere Aufmerksamkeit an sich ziehen, eine Aufmerksamkeit, die mit der Macht einer unwiderstehlichen Gewohnheit wirkt, als die Ausdrucksäusserungen anderer Menschen. Lust und Leid schöpfen wir hier aus unmittelbarster Quelle. Mit zwingender Gewalt wirken sie auf uns, ohne erst durch langwierige Vermittlung sich unserer Vorstellungskreise bemächtigen zu müssen. Unser lebhaftes Interesse daran ist unser Erbstück, und, wie wir sehen werden, nicht das schlechteste. Die Rolle, welche der Einfluss des Ausdruckes Anderer in unserem Leben spielt, scheint mir noch zu wenig gewürdigt zu sein. Ich glaube, dass man sie gar nicht hoch genug anschlagen kann. Unsere Gewohnheit, Alles im Sinne eines Ausdruckes zu erfassen, geht so weit, dass wir nicht nur lebendige, sondern auch leblose Objekte unwillkürlich als Produkte eines Ausdruckes betrachten*). Nicht nur, dass uns Erscheinungen und Bewegungen von Thieren sogleich sympathisch oder antipathisch anmuthen, auch in Blumen pflegen wir Ausdrucksformen zu erkennen, bezeichnen das Veilchen als bescheiden, die Nelke als stolz u. s. w., und selbst unorganische Körper gestalten sich uns bald als Ausdruck gebende Formen, sobald sie nur entfernte Aehnlichkeit mit lebenden Körpern haben. Mit einem gewissen Zwange assoziiren wir Eindrücke, die wir empfangen, und zwar zunächst solche, welche ausdruckgebender Natur waren, ein Beweis, mit welch' nachhaltiger Macht diese wirken, welches Interesse wir ihnen also entgegenbringen.

Dieses, dem Menschen eigene, gesteigerte Interesse für die Ausdrucksbewegungen Anderer bringt auch ein gesteigertes Mitempfinden derselben mit sich. Dieses Mitempfinden spielt im Menschen eine geradezu produktive

*) „Es giebt ferner eine Gestalt, die uns allen so vertraut, so an das Herz geknüpft ist, dass wir sie mit Vorliebe unwillkürlich auf das anders Gestaltete auftragen, sie zu sehen glauben, wo uns nur etwas entfernt Aehnliches geboten ist, und so einen weiteren Beleg dafür geben, wie sehr die Gestaltung der Gegenstände, sogar im Widerspruche mit ihnen selbst, auf subjektiver Nöthigung besteht. Diese uns so überaus naheliegende Gestalt ist aber die menschliche, oder allgemein: die lebendige, ganz besonders aber das Menschenantlitz.“ L. Geiger, Urspr. und Entw. der Sprache u. Vernunft I. S. 44. Einen ähnlichen Gedanken spricht Herder aus, wenn er sagt: „die ausdruckvollste Allegorie ist der Mensch“ und später: „Wie mächtig ist die Gebärde! Ueberzeugend, aufregend, bleibend.“ (Ideen zur Geschichte und Kritik der Poesie und bildenden Künste).

Rolle*). Erregungszustände bleiben nicht bloss auf erregte Individuen beschränkt, sie theilen sich auch Anderen mit, nicht durch die unmittelbare Wirkung der gleichen Erregungsursachen, sondern nur durch das Miterwachen gleichartiger Ausdrucksäusserungen, welche wieder gleichartige Erregungszustände erwecken. Damit ist nun dem Menschen eine höchst wichtige Möglichkeit gegeben, die nämlich, Erregungszustände zu empfinden, ohne unmittelbar von Erregungsursachen beeinflusst zu sein.

Hierbei ist allerdings unser Mitgefühl zugleich von ähnlichen Vorstellungen in Anspruch genommen, wie der vor unseren Augen Erregte. Wäre es aber möglich, Erregungszustände von den trübenden Absichten, welche zur Erreichung äusserer, die Erregungsursache betreffender Ziele drängen, frei zu halten, so wäre auch damit eine ähnliche Lust erschlossen, wie sie mit der Bethätigung des Spieltriebes gegeben ist, eine Lust, welche aber in dem Maasse eine erhöhte wäre, als sich in der Erregungsäusserung ein erhöhtes Maass von Lebensbethätigung auslöst. Ein solcher Zustand würde dem darin Befangenen nicht mehr als das Streben nach Beseitigung Aergerniss erregender Ursachen, nach Erreichung erwünschter Ziele u. s. w. erscheinen, sobald sich damit das Bewusstsein verbindet, dass er in keinem kausalen Zusammenhange mit solchen Anlässen steht; er würde ihm nur als gesteigertes Empfinden erwachter höherer Lebensbethätigung bewusst. Der Erregungszustand ist damit ausserdem, was er in dem ursprünglich Erregten ist, noch etwas Anderes geworden; er erscheint geläutert und gereinigt, ein Zustand konzentrirter Lebenskraft, nicht frei von den Vorstellungen erregender Ursachen, aber frei von dem Stachel derselben, indem ihm nicht thatsächliche uns bestimmende Veranlassungen zu Grunde liegen.

Dass Erregungszustände wirklich mit erhöhtem Lustgefühle verbunden sind, soferne dasselbe nicht durch widrige Vorstellungen aufgehoben oder beirrt wird, kann nicht bestritten werden. Damit hängt die Freude roher Menschen an schrecklichen Ereignissen und ungewöhnlichen, selbst grausamen Thaten, von der jeder Jahrmarkt Zeugniss giebt, damit aber auch die Lust Gebildeter an der Tragödie zusammen. Der Anblick gewaltiger Leidenschaftsausbrüche gewährt an sich eine Lust, die desto ungetrübter ist, je weniger der Anblickende an den Erregungsursachen betheiligt ist. Wir betrachten selbst das Thier im Erregungszustande, den zürnenden Löwen, das sich in wilder Kraft aufbäumende Pferd mit einer Art von Vergnügen. Wo sich Kraft entfaltet, da verbindet sich mit ihr eine gewisse Lust. Und dass diese Kraft in dem Beschauer selbst lebendig wird, das ist ihr Charakteristisches. Die Formen, in welchen sich dieselbe äussert, sind die des im Andern wachgewordenen Erregungszustandes. Aber der Erregungszustand hat seinen Stachel verloren. Er ist nicht mehr das Be-

*) „Der Mensch erfährt und geniesst nicht, ohne zugleich produktiv zu werden. Diess ist die innerste Eigenschaft der menschlichen Natur“, Goethe. (Ueber den sogenannten Dilettantismus).

streben, eine hemmende Ursache zu beseitigen oder einen fördernden Zustand zu erreichen, sondern nur mehr eine gesteigerte Lebensbethätigung, isolirt von den äusseren Veranlassungen zu der entsprechenden Erregung, wenn gleich in der Erscheinung an die ursprünglichen Formen gebunden. In dieser Isolirung vermag auch ein Erregungszustand an sich in ähnlicher Weise, wie die zwecklose, einzig dem körperlichen Wohlgefühle dienende Bewegung, eine gewünschte Bethätigung zu werden. Ein Bedürfniss ähnlicher Art, wie die ursprüngliche Bethätigung in solchen Bewegungen oder im Spiele, konnte das Erwecken gesteigerter Empfindungen und Leidenschaften zum Genuss machen. Die schmerzlichsten Gefühle, die verzehrendsten Leidenschaften, sie vermögen zu einem Vergnügen erhebender Art zu werden, wenn es gelingt, sie uns zu übermitteln, ohne dass uns ihre trübenden Veranlassungen mit erfassen. Solche Veranlassungen dürfen uns weder unmittelbar, noch als durch unser Mitgefühl Betheiligte beirren. Wissen wir, dass der von Zorn Ergriffene eine gerechte Ursache dazu hat, so wird unser Mitgefühl nicht nur den Zustand des Zornes in uns erwecken, es wird uns unser Vorstellungsvermögen auch das Bestreben mit erwecken, diese Ursache zu beseitigen. Anders aber wird es sein, wenn dieses Bestreben in uns nicht erwachen kann, wenn unsere Vorstellung gerade nur soweit in Anspruch genommen wird, den Erregungszustand zu erwecken, nicht aber unsere Theilnahme an dem damit verbundenen Streben herauszufordern, wie diess in der Kunst der Fall ist. In solchen Erregungszuständen wird unser Wesen in gesteigertem Maasse wach. Wie ein Wetter durchzucken sie uns reinigend und klärend, indem sie uns an die Quelle unseres Wesens und alles Daseins zurückführen; in solchen Zuständen wird es uns zu Muthe, als gewänne unser Empfinden mit einem Male einen tieferen Einblick in den Prozess alles Werdens, wir fühlen uns über uns hinausgehoben, die uns innewohnende Schaffenskraft wird in einem Maasse laut, welches uns ahnen lässt, dass ihre Produktivität weit über unser individuelles Dasein hinausgeht: wir werden uns unserer Identität mit dem übrigen Weltleben bewusst.

Reinigung der Leidenschaften nannte Aristoteles den Zweck der Tragödie. Was uns im Genusse der Kunst als Empfindung oder Leidenschaft bewegt, das ist aber nur das uns übermittelte, der Mitempfindung entstammende gesteigerte Daseinsgefühl, allerdings konkretisirt in der Form bestimmter Empfindungen oder Leidenschaften, da eben sein Lautwerden in uns nicht anders erzeugt werden kann, indem es in uns keine andere Saiten für sein Spiel gespannt findet. Und diesem, nur dem Menschen eigenen, Bedürfnisse entspricht die Kunst. Der Fähigkeit dieses gesteigerten Mitempfindens verdankt der Mensch die Fähigkeit, Erregungszustände in sich durch die blosse Vorstellung leicht wach zu rufen. Die grosse Aufmerksamkeit, welche wir unserer Natur nach dem Ausdrucke von Erregungszuständen widmen, und die damit verbundene Gewohnheit des Mitempfindens

solcher durch die Erweckung gleicher Ausdrucksbewegungen machen es uns leicht, Erregungszustände durch die blosse Vorstellung ohne konkrete Ursache in uns lebendig zu machen. Mit ihrer Entladung in entsprechenden Ausdrucksbewegungen ist dem Gesagten nach ein gewisses Lustgefühl verbunden. Dasselbe vermag sich bei seiner Aeusserung durch die Mitempfindung Andern mitzutheilen. Der Drang nach Ausdrucksäusserungen dieser Art, sowie auch die Fähigkeit eines den Andern verständlichen Ausdruckes können je nach den Anlagen des Individuums verschieden sein. Das Bedürfniss darnach kann im erhöhten Maasse angeboren sein, es kann auch durch äussere Umstände augenblicklich gesteigert werden; es kann so mächtig sein, dass es sofort zur Selbstbethätigung drängt; es kann aber auch sein Genügen darin finden, sich in der durch die Ausdrusksbethätigung Anderer angeregten Mitempfindung zu entladen. Es wirkt entweder produktiv oder nur reproduktiv.

Zur produktiven, Andern mittheilbaren, Ausdrucksbethätigung gehört eine entsprechende Eignung des Ausdrucksapparates. Die Verständlichkeit des Ausdruckes ist vor allem von organischen und physiologischen Bedingungen abhängig. Mancher Ausdruckapparat spricht leichter an als ein anderer. Was in ihm vorgeht, springt klarer und intensiver in die Erscheinung, als bei einem andern. Zudem haben die eigenthümlichen Verhältnisse der menschlichen Entwickelung einen manigfaltigen, theils hemmenden, theils verwirrenden, Einfluss auf den Ausdrucksapparat geübt. Unser Ausdrucksapparat hat nicht den Zweck des Ausdruckes. Die Organe desselben sind zunächst andern Absichten dienstbar. Sie können dadurch, dass sie durch unsern Willen zu gewissen Dienstleistungen bestimmt, und dadurch in ihrer ursprünglichen Bewegungsfähigkeit alterirt werden, mehr oder weniger ihre Fähigkeit, als Ausdruck erkannt zu werden, einbüssen. Es wurden bereits die alterirenden Einflüsse der Arbeit und der Bekleidung erwähnt.

Ist der Erregungsausdruck nicht unmittelbare Folge konkreter, durch äussere Ursachen bestimmter Reize, sondern Entladung eines gesteigerten Daseinsgefühles, welches sich in den gewohnten Bahnen des Ausdruckes äussert, so beginnt mit der Direktion dieses Daseinsgefühles in diese Bahnen ein Moment willkürlicher Absicht eine Rolle zu spielen. Der Ausdrucksapparat muss durch den Zustand erhöhten Kraftgefühles in einer Weise erfasst werden, welche dem konkreten Ausdrucke einer bestimmten Empfindung oder Leidenschaft entspricht. Nur so vermag er auch den Ausdrucksapparat des Andern in einer auch diesem verständlichen Weise zur Mitempfindung zu reizen. Kommt nun nicht einmal die Fähigkeit des unwillkürlichen Ausdruckes allen Menschen im gleichen Maasse zu, so ist diess noch weniger bei jenem Ausdrucke der Fall, welcher sich aus einem mit Absicht konkretisirten Bedürfnisse nach Kraftentäusserung ergiebt. Es ist daher immerhin möglich, dass einem Individuum ein höheres Maass dessen,

was wir Daseinsgefühl genannt haben, eigen ist, ohne dass ihm die Fähigkeit verliehen ist, dasselbe durch konkreten Ausdruck zu entsprechender Erscheinung zu bringen, wie es auch andererseits möglich ist, dass die Fähigkeit des konkreten Ausdruckes im hohen Grade vorhanden ist, jedoch der überschwängliche Drang, dem der Ausdrucksapparat gleichsam als Instrument dient, mangelt.

Wir sind an dem Punkte angelangt, ein Bedürfniss zur höheren, von äusseren Erregungsursachen unabhängigen Erregung und eine diesem Bedürfnisse entgegenkommende Fähigkeit annehmen zu dürfen. Von diesem Punkte aus fortschreitend, können wir es uns erklären, dass der Vervollkommung des Ausdrucksmittels, als des Mediums, durch welches Erregungszustände frei von äusseren trübenden Erregungsursachen überliefert werden, erhöhte Aufmerksamkeit zugewendet werden konnte.

Die dem Menschen zu Gebote stehenden Ausdrucksmittel sind die Geberde und der Laut, der letztere auch nur eine mit einer Schalläusserung verbundene Geberde. Dadurch, dass diese Ausdrucksmittel nicht nur unbewusste Begleiter erregter Empfindungen und Leidenschaften sind, sondern auch an sich ein gewisses Lustgefühl bekunden und vermitteln, gewinnen sie eine neue Bedeutung. Im Interesse der Erhöhung dieses Lustgefühles erscheint ihre Vervollkommnung wünschenswerth. Diese Vervollkommnung wird als Klärung und Steigerung des Ausdrucksmittels angestrebt. In ihr wird die Geberde zur Mimik und zum Tanze, die Lautäusserung zum Gesang.

Bevor wir untersuchen, welche Einflüsse bei der Vervollkommnung des Ausdrucksmittels bestimmend mitgewirkt haben, müssen wir noch dem Ergebnisse Beachtung schenken, dass in dem nun betrachteten Stadium der Erweckung und des Genusses von Erregungszuständen nicht mehr alle Individuen im gleichen Maasse daran betheiligt sein konnten. Die grössere Anlage zur Erweckung und Mittheilung des Ausdruckes kommt nun mit in's Spiel. Einzelne in dieser Richtung höher Begabte ragen aus dem Volke hervor; Ausdrucksbethätigung und Genuss derselben werden nun Anlass einer strenger gezogenen Unterscheidung. Es scheiden sich Künstler und Publikum. In der verschiedenen Anlage jener, welche wir, dem Gange unserer Untersuchungen vorgreifend, des bessern Verständnisses wegen kurzweg Künstler genannt haben, ist der Anlass gegeben, die Leistungen Einzelner zu bevorzugen und dadurch einerseits den Wunsch, andererseits das Streben nach Vervollkommung der Produktionen in der Richtung des höheren Genusses, welchen die Leistung geboten hat, zu erwecken. Ob und inwieweit der Bethätigungsdrang des Künstlers im Laufe geschichtlicher Entwickelung eine Steigerung erfahren konnte und erfahren hat, darüber lässt sich eine Entscheidung wohl nicht aussprechen. Sicher aber sind die Ausdrucksmittel einer solchen Vervollkommnung zunächst durch das Streben Einzelner, durch Gewohnheit und Vererbung,

endlich durch Erfindung fähig und haben eine solche auch erfahren. Diese zu verfolgen sei unsere nächste Aufgabe.

Naturgemäss führt uns unsere Untersuchung vor allem auf die Betrachtung der Vervollkommnung des Lautausdruckes. Dieser lässt sich in den frühesten Zeiten isolirt nicht denken. Er ist nur ein Theil des Gesammtausdruckes, mit dem Ausdrucke durch Miene und Geberde innig verbunden. Dauer, Stärke, Höhe, Veränderlichkeit und zeitliche Anordnung ergeben sich, wie wir erfahren haben, aus dem Gesammtzustande des erregten Körpers. Damit sind die Anfänge der Tonik und Rhythmik, des Tempo's und des Taktes, also aller Elemente, aus welchen unsere heutige Musik besteht, gegeben. Das Streben nach Vervollkommnung wird sich bei Lautäusserungen in doppelter Richtung geltend machen. Es wird den Laut und mit ihm die Gesammtgeberde von allen Unreinigkeiten, welche ihre Verständlichkeit stören, zu befreien suchen; nicht weniger wird es aber auch darauf gerichtet sein, den die Aufmerksamkeit auf sich lenkenden Reiz des Ausdrucksmittels zu steigern.

Als ungetrübter und unverfälschter Ausdruck müssen sich Tanz und Gesang darstellen; denn nur so vermögen sie verständlich zu sein und die beabsichtigte Wirkung durch Erweckung gleichartiger Mitempfindung zu erzielen. Die Aeusserungen der Ausdrucksmittel werden aber auch möglichst zugänglich, möglichst bestechend zu werden streben. Sie werden den Sinnesorganen, welche sie aufnehmen, möglichst angenehm erscheinen müssen. Die Aufgabe der ursprünglichen Ausdrucksäusserung, die Aufmerksamkeit Andrer wachzurufen, ist nun einer verfeinerten gewichen. Mit dem Bestreben, die Beachtung Andrer zu erwecken, verbindet sich das, das Verweilen bei dieser Beachtung hervorzurufen. Die Ausdrucksäusserung wird sich aus diesem Grunde den Bedürfnissen der sie aufnehmenden Sinnesorgane nach Möglichkeit zu fügen suchen. Solche Sinnesorgane sind das Auge und das Ohr, jenes für den Mienen- und Geberdenausdruck, dieses für den Lautausdruck. Die Ausdruck gebenden und die Ausdruck empfangenden Organe treten zu einander in intime Beziehungen. Die letzteren schärfen ihre Aufmerksamkeit, die ersteren akkommodiren sich mehr und mehr den Anforderungen jener. Die Gesetze, welche für die Aufnahme von Eindrücken durch Auge und Ohr maassgebend sind, machen sich geltend. Es beginnen die Anforderungen dieser Sinnesorgane eine hervorragende Rolle zu spielen. Neben der Anforderung der Wahrheit des Ausdruckes tritt nun auch die der Schönheit des Ausdrucksmittels in den Vordergrund. Denn die Schönheit des Ausdrucksmittels ist eben von der Akkommodirung desselben an die Bedingungen der Sinnesorgane abhängig. Linien und Farbenverhältnisse fügen sich den Anforderungen des Auges, tonische und rhythmische Verhältnisse denen des Ohres. Dem sich vervollkommnenden Ausdrucksmittel ist eine Richtschnur für seine Vervollkommnung gegeben. Dieselbe geht unter der bestimmten Kontrolle der genannten Sinnesorgane

bedrängten Zeit noch erhaltenen Glaspokal die Runde machte, hatte den Feldherrn wärmer gestimmt. Im Scherz versprach er, die Stadt sowohl wie die Rathsherrn schonend zu erhalten, wenn einer derselben den gefüllten Pokal in einem Zuge leeren würde. Diesen Meistertrunk vollbrachte der Altbürgermeister Georg Nusch und erzwang dadurch die Errettung der Stadt. Es handelte sich also bei diesem Rothenburger Festspiel um eine einzelne Episode einer historischen Epoche, und es war daher eine Beschränkung auf die lokalen Ereignisse in der Dichtung von vornherein geboten. Anders lag die Sache bei einer Lutherfeier in Worms. In dieser Stadt trug sich allerdings auch nur eine Episode der grossen Reformation zu; aber diese eine Episode bildete den Kernpunkt der ganzen Bewegung, da sich zu Worms „in Luther selbst, der hier Disputation oder Widerlegung, irgend eine Art von Belehrung erwartet hatte, statt dessen sich aber ohne Weiteres als Irrlehrer behandelt sah, in dem Gespräch mit dem Offizial von Trier das volle Bewusstsein einer von keiner Willkür abhängenden, in Gottes Wort gegründeten, um Konzilien und Papst unbekümmerten Ueberzeugung erhoben hatte.“ Die Verweigerung des Widerrufs seiner in seinen Schriften niedergelegten Ueberzeugungen war die offene Lossagung vom Papstthum. Wie dieser Schritt die Anhänger des letzteren zum Versuch einer thatkräftigen Unterdrückung der religiösen Neuerungen entflammte, so gewann er der Luther'schen Sache unzählige Freunde, da gerade der Muth der Ueberzeugung des Wittenberger Mönches fortan fruchtbringend im ganzen Deutschland zu wirken begann. Für Rothenburg war also die Zeit des dreissigjährigen Krieges ereignissvoll geworden, ohne dass die Stadt dadurch eine grössere Bedeutung für die Geschichte erhalten hätte; Worms dagegen bezeichnete selbst ein wichtiges Ereigniss in der grossen Reformationsgeschichte. Der Dichter, welchen Friedrich Schön zur Mitwirkung herbeizuziehen hatte, war daher durch die Sache selbst genöthigt, die Hauptvorgänge der historischen Bewegung zu behandeln, zugleich aber im Interesse des Ortes, an welchem seine Dichtung aufgeführt werden sollte, das Hauptgewicht auf die Bedeutung des Ereignisses zu legen, welches an diesem Orte sich zugetragen hatte. Ausser dieser an den Dichter zu stellenden Forderung hatte derselbe noch eine viel wichtigere zu erfüllen: es durfte ihm nicht darum zu thun sein, ein Werk zu schaffen, welches seine individuellen Fähigkeiten dem Publikum in einem glänzenden Lichte gezeigt hätte; sondern seine dichterische Persönlichkeit musste grösstentheils in dem Allgemeinen aufgehen. Als ein günstiges Geschick muss es betrachtet werden, dass Friedrich Schön einen jungen Dichter zu gewinnen gewusst hat, welcher ausser seinem persönlichen Talent der Aufgabe noch die nöthige Selbstlosigkeit und die erforderliche Hingebung an das kühne Unternehmen Schön's entgegenbrachte. *Hans Herrig* in Berlin vollendete in kurzer Zeit die Dichtung „Luther“, in welcher er die ausgetretenen Geleise der gewöhnlichen Gelegenheitsdichtung glücklich zu vermeiden gesucht hat. Er hat den Reformator selbst vortrefflich charakterisirt, bei der Auswahl unter den vielen einzelnen Momenten der Reformation die bedeutungsvollsten getroffen und dieselben scharf und lebendig gezeichnet. Die Sprache Herrig's ist eine einfache, schöne und volksthümliche und zeugt an vielen Stellen von grossem dichterischen Schwung. Das Werk macht den Eindruck des Ungekünstelten und bekundet die Wahrheit der Forderung, dass nur das Nothwendige in der Kunst geschaffen werden sollte, und ferner, dass, sobald jenes geschieht, das Richtige sich aus der Nothwendigkeit von selbst ergeben wird. Diess Letztere drückt dem Werk den Stämpel einer echten lautern Künstlerschaft auf, welche im heutigen „deutschen Dichterwald“ nur noch selten anzutreffen ist.

Mit dieser Dichtung in der Hand konnte Friedrich Schön den ersten eigenen Schritt in der Ausführung seines Planes wagen und den Versuch machen, die

Kirche als Aufführungsort zu gewinnen. Dass die Kirche der einzige Ort sein konnte, wo eine würdige Lutherfeier stattfinden musste, ging aus der Bedeutung der Feier hervor; denn wenn auch die Reformation schliesslich in das ganze Gedanken- und Gefühlsleben des deutschen Volkes tief und gewaltig eingedrungen ist und darin die grössten Umwälzungen hervorgerufen hat, so wurde doch der Hebel zur Erlangung der geistigen Freiheit zuerst in der Kirche angesetzt und diese selbst in ihrem innersten Sein erneuert. Doch hätte der Gedanke an ein *Schauspiel in der Kirche,* trotz der Nothwendigkeit desselben und trotz der veredelnden Arbeiten Goethe's und Schiller's auf dem Gebiete des Schauspiels gewiss gar nicht aufkommen können, wäre nicht durch den künstlerischen Reformator des neunzehnten Jahrhunderts der Bühne der gewöhnliche Begriff der Schaustellung vollständig geraubt und im „Parsifal" das Religiöse derartig in die theatralische Kunst hineingeleitet, dass damit zugleich die Erlösung aus dem für das innere Leben des Volkes gefährlichen Widerstreit zwischen Bühne und Religion gewonnen worden ist. Konnte nun die Kirche zu der Lutherfeier benutzt werden, so fielen alle in jedem andern Lokale nothwendig gewesenen Veränderungen weg: über der Ausführung des Lutherfestspieles und den Zuschauern spannte sich dasselbe Gewölbe aus, und schon dadurch wurde das Gemeinschaftliche in Beiden bedeutungsvoll genug ausgedrückt. Doch wären alle diese und noch mehr erdenkbare Gründe für die Zweckmässigkeit des Gebrauchs der Kirche vielleicht nicht im Stande gewesen, die Kirchenbehörde zur Ertheilung der erforderlichen Genehmigung zu bewegen, hätte Friedrich Schön nicht die Dichtung Herrig's derselben vorlegen können. Der Eindruck, welchen das Werk auf die Mitglieder der betreffenden Behörde gemacht hat, ist entscheidend für ihre Zustimmung zur Benutzung der Dreifaltigkeitskirche in Worms gewesen. Damit wurde zugleich wohl das beste Zeugniss für den Werth der Dichtung und die Brauchbarkeit derselben zu obigem Zwecke ausgestellt.

Ein neuer wichtiger Faktor wurde gleich darauf in der Person des Stuttgarter Hofschauspielers Dr. *A. Bassermann* gewonnen, welcher sich der schwierigen Aufgabe unterzog, die Einstudirung des Werkes zu leiten. Unter den Wormser Bürgern hatte man eine beträchtliche Anzahl von Leuten aus allen Ständen gefunden, welche es sich zur Ehre gereichen liessen, an dem Unternehmen mitzuwirken. Alle haben sich durch den Eifer und die Unermüdlichkeit des Künstlers, welchem die Verantwortung für das Spiel auf der Bühne anvertraut war, so begeistern lassen, dass sowohl einzelne Leistungen, wie auch eine Gesammtdarstellung erzielt werden konnte, welche selbst dem kritischen Zuschauer und Zuhörer Respekt eingeflösst hat und ihn vergessen liess, dass er mit Ausnahme Bassermann's nur Kunstliebende und keine Künstler vor sich sah. Mit grosser Aufopferung und einer wahren Begeisterung wurde Wochen lang studirt und mit ausserordentlichem Fleisse Alles gethan, um dem Werke bei seiner Vorführung zu einem würdigen Erfolge zu verhelfen. Die Freude des Bürgers am Schauen hatte sich hier in den gelungenen Versuch der eigenen Erreichung eines künstlerischen Ideals verwandelt. Das Spiel der Rothenburger Bürger bei ihrem Maifestspiel ist von Vielen getadelt worden, und nur ihr guter Wille wurde lobend anerkannt. In Worms muss die Aufführung im Einzelnen wie im Ganzen als eine anerkennenswerthe künstlerische That bezeichnet werden.

Die Herrichtung der Bühne selbst war nicht gerade schwer zu bewerkstelligen. In der Kirche waren Proscenium und Kulissen nicht erforderlich. Vor dem Altar der Dreifaltigkeitskirche, über welchem sich die Orgel befindet, war daher eine, den nicht eben grossen Chorraum füllende Bühne aufgeschlagen, welche nur ein einziges, mit braunem Tuch ausgeschlagenes Zimmer darstellte. Vor demselben

befand sich ein grösserer, breiter Raum, welcher durch einen Vorhang für sich von dem hintern Raum abgeschlossen werden konnte. Mehre Stufen führten von jenem Vorraum in das Schiff der Kirche hinunter. Weiter sind keine Scenerien oder Dekorationen verwandt worden, so dass also die ganze Handlung auf dem Vorraum und in dem dahinter liegenden Zimmer abgespielt worden ist. Der schlichte, braune Bühnenvorhang, welcher sich, nach dem Vorbilde des Bayreuther Vorhangs, auseinandertheilte, war so hoch, dass der Organist und der auf der Orgel befindliche Chor unsichtbar blieben. Die so eingerichtete Bühne erforderte allerdings die von Wagner verlangte „mitwirksame Einbildungskraft des Zuschauers, um ihn mitten in die Zauberwelt zu versetzen, in welcher vor seinen Augen „„mit bedächtiger Schnelle vom Himmel durch die Welt zur Hölle““ gewandelt wird“; sie verwirklichte aber auch den weitern Gedanken einer Verbindung des Publikums mit der Bühne, erstens durch den Wegfall des Prosceniums, sodann durch die in's Publikum hinabführenden Stufen, ein Umstand, welchen der Dichter in äusserst glücklicher Weise benutzt hat, um die Zuschauer, repräsentirt durch die symbolische Figur des Rathsherrn, in die Darstellung mithineinzuziehen. — Um die Bemerkungen über die Vorbereitungen zu der Wormser Lutherfeier abzuschliessen, soll hier noch erwähnt werden, dass der vorzügliche Organist, Julius *Kniese* aus Frankfurt a. M., wenigstens in der ersten Aufführung, die Orgel gespielt hat, und dass die in die Dichtung eingeflochtenen Choräle, von denen einige den vorhergehenden Abschnitt zusammenfassen, andere den folgenden vorbereiten sollten, von dem Chor theils mit Orgelbegleitung, theils a capella, immer aber sehr gut nüancirt vorgetragen wurden.

Die erste Aufführung dieses kirchlichen Festspiels hat am 30. Oktober d. J. vor einem zahlreichen Publikum und in Gegenwart des Grossherzogs von Hessen und seiner Familie Nachmittags um 4 Uhr ihren Anfang genommen. Die Feier wurde von Julius Kniese mit dem Vortrag des grossen Es-dur Präludium von Joh. Seb. Bach eingeleitet. Am Schluss desselhen trat ein alter Rathsherr durch die Kirchthür ein und schritt, geführt von zwei prächtig kostümirten Rathsdienern, durch das Schiff der Kirche der Bühne zu. Auf der Treppe vor derselben angelangt, schaut er sich verwundert das Publikum an, welches andere Kleidung trägt als er, der bei Luther's Geburt gestorben und jetzt wiederauferstanden gedacht werden muss. Ein Ehrenhold tritt aus dem Hintergrund hervor und belehrt den weissbärtigen Alten über das veränderte Aussehen der Stadt Worms und des in der Kirche befindlichen Publikums, und ladet ihn ein, mit Theil zu nehmen an der Feier, welche zu Ehren der „hohen, herrlichen Kraftgestalt“ in dem „drausen“ auf „freiem Gefild“ stehenden „wundersamen, aus Erz gegossenen Gebild“, zu Ehren Luther's, der das vollbracht hat, was die Mitwelt des Rathsherrn kaum zu hoffen gewagt hatte, veranstaltet werden soll. Der Chor singt einen Vers: „Wachet auf, schallt froh es wieder“, worauf der Vorhang sich theilt und Luther als Mönch in der Klosterzelle zu Erfurt sichtbar wird. Dieser schildert seinen Seelenzustand, die Qualen, welche er darüber empfindet, dass kein Mensch das vollbringen kann, was Gott von ihm verlangt, und Jeder daher verdammt werden muss. Nur schwer gelingt es dem eingetretenen Vikar Staupitz, ihn zu beruhigen; nur der Hinweis darauf, dass der Gerechte s e i n e s G l a u b e n s l e b t, vermag den Mönch aus seiner düstern Stimmung herauszureissen und ihm von Neuem Hoffnung einzuflössen. Nach Schluss des Vorhangs singt der Chor: „Aus tiefer Noth schrei ich zu Dir.“ In Rücksicht auf den kleinen Raum, das Fehlen der Dekorationen und die beschränkte Zeit, auch wohl als einen Ersatz für den Chor der Antike, hat der Dichter in der geschicktesten Weise einen Theil der äussern Vorgänge in Luther's Leben dem Dialoge zwischen dem Rathsherrn und

dem Ehrenhold überwiesen, wodurch den einzelnen Bildern ein Zusammenhang gegeben wird, welcher *dramatisch* genannt werden kann. Doch möge diess Wort nicht im Sinne des bei der modernen Bühne gebräuchlichen aufgefasst werden; denn die Handlung des Herrig'schen Werkes bietet nicht interessante Scenen modernen Styles, sondern sie bildet eine einfache dichterische Unterlage für lebendig sich darstellende historische Erinnerungen und zwingt den Zuschauer, eben diese dargestellten Erinnerungen so mitzuleben, dass er des äusserlich Interessanten und Reizvollen gar nicht bedarf. — Der Ehrenhold führt nun durch seine Erzählung den Rathsherrn nach Wittenberg mitten in die Ablassbewegung hinein. Zwei Studenten sind vor dem Vorhang aufgetreten, von denen der Eine, ein reicher Jüngling, zwei Ablassbriefe von Tetzel für vieles Geld erworben hat, um die der Andere, ein armer Teufel, ihn sehr beneidet. Luther kommt mit den fünfundneunzig Thesen dazu, noch unschlüssig, ob er sie „dem Strome übergeben" soll. Doch als er sieht, dass „selbst das Aehrenfeld zerrauft wird, das wir (die Wittenberger) bei unserm Haus bestellt", und als selbst Staupitz ihm keine Gründe mehr für die Verzögerung anführen kann, da beschliesst er, die Thesen an die Thüre der Schlosskirche zu schlagen. Nachdem Alle die Bühne verlassen haben, beginnt der Rathsherr dem Ehrenhold seine Besorgnisse um die Person Luther's mitzutheilen. Dieser redet ihm muthig die Furcht aus und verkündet ihm, dass Luther sich selbst vor der aus Rom eingetroffenen Bannbulle des Papstes nicht fürchtete. Die folgende Scene zeigt Luther mitten in der Bewegung: bei der Absicht, die Bulle zu verbrennen, trennt sich Staupitz von ihm. Luther ruft dem abgehenden, väterlichen Freunde nach: „Einen Preis lässt Gott sich nicht setzen — Bricht mir das Herz auch: zieh dahin!" Nach dem Verbrennen der Bulle, welches hinter der Scene gedacht werden muss, da alle auf der Bühne Befindlichen ihre Augen dorthin wenden, spricht der kühne Reformator den Entschluss aus, nach Worms zu gehen, „und wenn dort so viel Teufel wären, wie Ziegel auf den Dächern sind." Die Fahrt nach Worms und die Ankunft daselbst schildert der Ehrenhold mit grosser Lebendigkeit. Darauf spricht Luther, welcher, über einen Psalter gebeugt, in seinem Kämmerlein des Wirthshauses erscheint, ein Gebet, welches sein ganzes Gottvertrauen und seine Zuversicht auf die Wahrheit und Richtigkeit seines Werkes kundgiebt. Nach Schliessung des Vorhangs besteigt der Ehrenhold, damit selbst zur handelnden Person werdend, die Bühne und ruft als Herold des Reiches die Fürsten, Kurfürsten, Bischöfe, Aebte, und Herrn zusammen. Unter Trompetenklängen versammeln sich Alle vor dem Vorhang der hintern Bühne. Nach Oeffnung desselben, sieht man den Kaiser auf dem Throne, umgeben von Kardinälen, spanischen Rittern u. s. w. Obgleich wegen der Kleinheit des Raumes nicht viel Personen beschäftigt werden konnten, so sah die Scene doch sehr belebt aus, ein Umstand, welcher wohl durch die grosse und reiche Pracht der Kostüme und durch die Charakteristik der verschiedenen Figuren hervorgerufen worden ist. Das Gespräch lässt der Dichter zwischen Eck und Luther führen: der Geschichte nach hat es der Offizial von Trier geführt. Eck frägt: „Wollt widerrufen Ihr? wollt Ihr es nicht?", worauf Luther die schlichte Antwort ohne Zähn' und Hörner giebt: „Hier stehe ich, ich kann nicht anders, helfe Gott mir, Amen!" Darauf erhebt sich der Kaiser und erklärt den Mönch in des Reiches Acht und Bann. Auch hierin ist der Dichter von der Geschichte abgewichen, da die Achterklärung erst nach dem Tage des Auftretens Luther's auf dem Reichstage erfolgte und ausserdem das damalige Oberhaupt der deutschen Nation die Sprache derselben gar nicht verstanden und nicht gesprochen hat. Nach der Rede des Kaisers und, nachdem der Vorhang geschlossen ist, „bleibt Luther in Gedanken stehen. Aufregung unter den Fürsten und Rittern der Vorder-

bühne, die auf einander zutreten, so dass Luther dadurch den Augen der Zuschauer entzogen wird." Nun beginnt eine Scene, welche mit höchstem dichterischen Schwung, mit grösster dramatischer Geschicklichkeit und hinreissender Begeisterung geschrieben ist. Die Kurfürsten theilen sich in zwei Parteien: Georg von Sachsen und Erich von Braunschweig erklären sich gegen, Philipp von Hessen und Friedrich der Weise für Luther's Sache. Zwischen die Streitenden tritt plötzlich Luther mit dem Ruf: „Ich bin hindurch! Ich bin hindurch!" In der *Wechselrede* mit den Fürsten dichtet er die zwei ersten Strophen seines Liedes: „Eine feste Burg ist unser Gott!" Nach der ersten Strophe lässt ihm Erich von Braunschweig den Krug Einbecker Bieres reichen, wofür ihm Luther mit den Worten dankt: „Wie Ihr Erquickung botet meinem Munde, Erquick Euch Gott auch in der Todesstunde!" Nach der zweiten Strophe sagen sich jedoch derselbe Erich und Georg von Sachsen, erschrocken über die staunenswerthe Kühnheit des Wittenberger Doktors, von ihm los und ziehen mit ihrem Gefolge fort. Luther bleibt mit Philipp und Friedrich, in deren Mitte er steht, zurück und spricht abwechselnd mit Beiden die dritte Strophe des genannten Liedes, während dessen die Orgel leise präludirend die Melodie dazu angestimmt hat. Nach Luther's Worten: „Lass fahren dahin — Sie haben's keinen Gewinn! Das Reich muss uns doch bleiben": setzt die Orgel mit vollem Werk die Melodie ein, in welche der Chor hinter der Bühne einstimmt. Durch diess gleichsam Miterleben der Entstehung des Liedes wurde bei der ersten Aufführung das gesammte Publikum so hingerissen, dass es, ohne dazu aufgefordert zu sein, sich beim Beginn des Gesanges erhob und begeistert in den Choral mit einstimmte. Es mag hier angedeutet werden, wie Luther überhaupt zur Schöpfung des Kirchenliedes gelangt ist. Bei der Uebersetzung der Psalmen fasste er zunächst den Gedanken, dieselben für den Gesang der Gemeinde zu bearbeiten. Doch blieb er bei diesen Bearbeitungen nicht stehen, sondern begann mit eigenen „Hervorbringungen religiöser Lyrik, die zugleich Poesie und Musik waren". Von den vielen von ihm geschaffenen Kirchenliedern, von denen einzelne sogleich allgemeine Verbreitung fanden, ist das gewaltigste sein den ganzen Protestantismus zeichnendes „Eine feste Burg ist unser Gott". Die geschickte und so natürlich wie von selbst sich ergebende Verwendung dieses Liedes am Schluss des Reichstages bezeichnet zugleich den Gipfelpunkt der Dichtung und der ihr zu Grunde liegenden Handlung. — Nach einer der letzten Scene folgenden Pause wurde der zweite Theil des Festspiels durch die von Julius Kniese vorzüglich gespielte D-moll Toccata von Joh. Seb. Bach eingeleitet. Ein kurzes zwischen dem Rathsherrn und dem Ehrenhold geführtes Gespräch belehrt den Ersteren darüber, dass Luther auf der Heimreise von Worms überfallen und auf die Wartburg geführt wurde, wo er als Junker Jörg „mit aller Kraft arbeitet, dass er sich rechte Waffen schafft". Dort zeigt den zum Junker gewordenen Mönch die nächste Scene, in welcher er auftritt, um an der angefangenen Bibelübersetzung weiter zu arbeiten. Dem eingetretenen Burghauptmann, Hans von Berlepsch, theilt er seinen Entschluss mit, auf die ihm zugekommenen Nachrichten von der Bilderstürmerei und dem Rottengeist hin, welcher in seine eigene Heerde eingerissen ist, die Wartburg trotz der Mahnung seines Kurfürsten zu verlassen und den Wittenbergern das neue Testament in der deutschen Sprache zu bringen. Als darauf folgendes Zwischenspiel spielte Julius Kniese „Wach' auf, es nahet gen den Tag", jedoch ohne die Wagnerische Schattirung im Vortrage. Die Wahl gerade dieses Stückes, welchem bekanntlich der Text des Hans Sachs zu Grunde liegt, muss als sehr sinnreich bezeichnet werden, da Hans Sachs der Erste war, welcher sein grosses poetisches Talent, noch dazu das grösste der damaligen Zeit in der deutschen Nation, „un-

mittelbar Luthern zur Seite stellte". Sein Gedicht „die Wittembergisch Nachtigall, die man jetzt höret überall", hatte er gleich begonnen, nachdem im Jahre 1522 die Nachricht in Nürnberg eingelaufen war, dass Luther, den man in Deutschland nach dem Wormser Reichstage schon für todt gehalten hatte, lebe und unerschrocken nach Wittenberg zurückgekehrt sei. Am 8. Juli 1523 hatte er diesen seinen „Meistergesang" vollendet, mit welchem der „ehrenfeste Meister alle Klassen der Nation erfreute". — Die Orgelklänge reissen kurz vor Schluss der gespielten Melodie jäh ab, und die folgende Scene zeigt die Bilderstürmer, Schwärmer und Bauern, wie sie auf Melanchthon eindringen und von ihm die Oeffnung der Kirche verlangen. Im Augenblick der höchsten Aufregung ist Luther aus dem Vorhange der hintern Bühne aufgetreten, in der linken Hand ein Buch mit der Aufschrift: „Das neue Testament" haltend. Nur mit Mühe gelingt es ihm, des Aufstandes Herr zu werden. Hier scheint uns der Dichter in eine Breite verfallen zu sein, welche dem lebendigen Vorgang einigen Eintrag thut. Allerdings hat er versucht, Vieles in eine kurze Scene zusammenzufassen; doch hat er besonders die Reden Luthers dabei zu sehr ausgedehnt. Um so glücklicher sind ihm die folgenden Schlussscenen gelungen. Dem Rathsherrn, welcher wähnt, dass ganz Deutschland sich mit Luther eins fühlen muss, entgegnet der Ehrenhold sehr bezeichnend: „Du kennst doch Deine Deutschen schlecht! S' macht's Keiner ihnen Allen recht." Melanchthon tritt mit einem Ingolstädter Scholar auf, welcher sich bei Ersterem darüber beklagt, dass Luther sein Mönchsgewand abgelegt, sich die Haare wachsen lassen und noch obendrein, trotz seines geistlichen Standes, geheirathet hat. Um diesen Scholar ein besseres Urtheil über Luther fällen zu lassen, führt er ihn in den Kreis der Luther'schen Familie ein, welche nach Oeffnung des Vorhangs der hintern Bühne sichtbar wird. Die nun folgende Familienscene verbindet in glücklicher Zurückleitung in's Leben selbst das Religiöse mit dem Menschlich-Weltlichen im Bilde des deutschen Hauses. Das von der Familie gesungene Lied „Mit Frieden fährt der Tag dahin, Wie Gottes Wille" bildete einen würdigen Schluss der ganzen Feier.

Das Publikum verliess ergriffen die Kirche, erbaut durch die feierliche Handlung und befriedigt über deren gelungene Aufführung, welche Dr. Bassermann theils durch seine ausserordentlich geschickte Regie, theils durch sein edles und würdevolles Spiel des „Luther" bewerkstelligt hat. In den Masken hatte er sich die verschiedenen Vorbilder genommen, mit Ausnahme des Junkers Jörg, den er ohne Bart gespielt hat. Ebenso waren auch die übrigen Darsteller möglichst treu nach den bekannten Bildern kostümirt und maskirt. Auffallend genau nach dem Wormser Standbild hatte einer der Mitwirkenden die Figur Friedrichs des Weisen zu ermöglichen verstanden. Der Zweck des Ganzen, die Vergangenheit zur Gegenwart werden zu lassen, kann als vollkommen erreicht bezeichnet werden. Dieses einzig in seiner Art dastehende Unternehmen wird einen neuen Schritt vorwärts bilden auf dem Wege, welcher die Bühnenkunst freimachen soll von der handwerksmässigen Schablone und der durch materielle Gewinnsucht herbeigeführten Erniedrigung. Worms hat gezeigt, was durch die Energie und die Begeisterung eines Einzelnen für die Kunst ermöglicht worden kann, und dieser Eine heisst: Friedrich Schön, welchen die Miterlebung der Bayreuther reformatorischen Festspiele zur eigenen That getrieben hat.

Eduard Reuss.

Litteratur.

Nikolaus Oesterlein: Katalog einer Richard Wagner-Bibliothek.

Nach den vorliegenden Originalien zu einem authentischen Nachschlagebuch durch die gesammte, insbesondere deutsche, Wagner-Litteratur bearbeitet und veröffentlicht. Abgeschlossen: November 1881 (Leipzig 1882, Verlag von Gebr. Senf.)

Das hiermit auch in unseren Blättern zur Anzeige gelangende Buch unterscheidet sich von anderen Büchern dadurch, dass es nicht eigentlich als *Buch* zu betrachten ist. Denn während sonst Bedeutung und Werth eines litterarischen Produktes lediglich in ihm selbst begriffen und enthalten sind, fällt das Hauptgewicht der Arbeit des Verfassers hier fast gänzlich ausserhalb des vor uns liegenden, mit Aufgebot aller grössten Sorgfalt hergestellten, 21 Bogen (XXX und 321 Seiten) starken Bandes. Man beachte den Zusatz des Titels, dass es als authentisches Nachschlagebuch nach den *vorliegenden Originalien* ausgeführt sei. Von der, in ihrer Weise beispiellosen Sammelthätigkeit in der Beschaffung und Anhäufung dieser, nach Ort und Zeit zerstreuten und entlegenen, zum Theil nur schwierig zu gewinnenden „Originalien", von der sorglichen Anordnung ihrer spröden Manigfaltigkeit, legt das geordnete Verzeichniss derselben ein beredtes Zeugniss ab; eine eindringendere Vorstellung von der Reichhaltigkeit dieser „Bibliothek", — die wiederum keine solche im strengen Sinne des Wortes ist, da sie ausser Büchern und Zeitschriften noch mancherlei andere Objekte umfasst — lässt sich jedoch nur durch eigenen Augenschein gewinnen. Der „Katalog" vermag hier wie in anderen Fällen nur ein sehr abgeblasstes Bild zu geben. Erst aus der unmittelbaren Anschauung und Kenntniss dieser merkwürdigen Sammlung motivirt sich Vieles, was in dem blossen Verzeichniss auffällig erscheinen könnte; ja dessen Mitberücksichtigung der Verfasser selbst in der Vorrede seines Buches rechtfertigen zu müssen geglaubt hat, während es in seinem sichtbar gegenwärtigen Zusammenhange durchaus an seinem rechten Platze steht.

Es galt, wie in einen engen Rahmen zusammengedrängt, das verkleinerte, aber vollständige Abbild der uns umschliessenden Welt zu geben, wie sie dem Grossen sich in den manigfachsten Aeusserungen eines träg-geschäftigen Widerstandes entgegengestellt hat.

Dass sich um die Namen der Führer und Helden, die als Künstler, Denker, Reformatoren dem Leben unseres Volkes beigegeben waren, um ihre Person, ihre Werke, Thaten und Schöpfungen jedesmal *Litteraturen* und *Bibliotheken* sich bilden konnten, ist ja vielleicht das sprechendste Anzeichen für die Unmöglichkeit, in die sich Jene noch versetzt sahen, mit den Wirkungen des in ihnen thätigen Geistes das Leben selbst gestaltend zu beeinflussen. Was der Materie die Schwere und Trägheit, ist dem geistigen Leben unserer Tage das kraftlos matte Hin und Her der Meinungen, der Widerstand gegen den gegebenen Anstoss, an dem sich dieser verzehren muss, wie der Wellenschlag des Meeres in dem angeschwemmten Schlamme eines flachen Ufers: der Ausdruck dieses Widerstandes aber ist die „Litteratur", aus welcher sodann „Bibliotheken" entstehen. Was unmittelbar in das Leben sich ergiessen, als Anschauung es durchdringen, als That ihm Gehalt verleihen, als lebendiger künstlerischer Eindruck in zweifelloser Sicherheit und Deutlichkeit an die Sinne und das Gemüth bestimmend sich wenden will, — es findet jene papierene Mauer von „Für- und Gegenschriften, Kritiken und Antikritiken, Apologieen und Pamphleten" vor sich, deren der Verfasser in seiner Vorrede gedenkt. Es muss eine Stimme schon übergewaltig stark sein, um über

diesen Wall und Damm nicht nur tonlos und dumpf entstellt vernehmbar zu werden, und anders als erstickt und gebrochen den Weg zum Herzen des Volkes zu finden. Der Grundton jener „Litteratur“, durch ihre manigfachsten Variationen unverändert derselbe bleibend, ist das Verharren beim Alten, die gesättigte Zufriedenheit mit dem Vorhandenen, die motivirte Ablehnung. Wie diese letztere, je unabweislicher die Erscheinung des Neuen und Grossen herantritt, sich bis zum offenen Trotz und zur Verhöhnung steigert, wir haben es erlebt, und das Verhältniss des Genius zu seinen Mitlebenden als ein tragisches erkannt: aber dieses Tragische beginnt bereits da, wo sein auf die lebendige That gerichtetes Wirken und Schaffen zuerst auf jenes Hin und Wider der Meinungen stösst, von der wir in gegenwärtiger Bibliothek mit Beziehung auf das Wollen und Wirken unseres Meisters ein sprechendes Bild erhalten.

Dass in diese Sammlung auch die künstlerischen Werke und die Schriften des Grossen selbst mit aufgenommen sind, ist andererseits ganz ihrem beabsichtigten Charakter gemäss. Benennt sie sich ja anch dem zufolge ausdrücklich nicht nach der *Welt*, deren Abbild sie giebt, sondern nach Ihm, dessen unverstandene Erscheinung dieser Welt eine solche besondere litterarische Spiegelung ihres Wesens entlockte. In ihrer äusseren Erscheinungsform gehören ja auch diese Schriften, mit all ihrem ewigen Gehalte, der Zeit an; und so sind es namentlich die selten gewordenen ersten Ausgaben der Schriften und Dichtungen, denen wir hier wie an ihrem gehörigen Orte begegnen. Denn nach zwei Welten schauen sie hin: nach dem lebendigen Daseinsquell, aus dem sie sich loslösten, und nach der ihm entgegengesetzten äusseren Welt, vor die sie als die vereinzelten Aeusserungen jener in sich einheitlichen Anschauung, jenes reichen lebendigen Quelles treten mussten, — um sich nun auch in ihr die missverständliche Behandlung von Litteraturprodukten, „Kunstschriften“, gefallen zu lassen. Sie gehören hierher als der Maassstab für alles Uebrige: Bild und Gegenbild sind hier in ein Gesammtbild vereinigt, dessen Herstellung nur durch die Thätigkeit einer Reihe von Lebensjahren seines Urhebers und die namhaftesten materiellen Opfer desselben zu ermöglichen war.

Man muss so sehr von der eigenthümlichen Bedeutung der selbstgewählten Aufgabe überzeugt sein, wie es der Veranstalter dieser Sammlung, der Verfasser des gegenwärtigen Kataloges ist, um die dafür erforderlichen Mühwaltungen und Opfer nicht zu scheuen, welche die Kräfte und Mittel eines einzelnen Privatmannes fast zu überschreiten scheinen, ja bei dem stäts zunehmenden Material mit der Zeit vielleicht wirklich zu überschreiten drohen. Dass er uns nun nicht ersparen will, das Bild dieser Welt der modernen Zivilisation mit ihren Opernkritiken, Musikzeitungen, Journalen, Broschüren und Büchern uns wiederum vorzuhalten, die wir ihr und unser Heil in der bewussten Abwendung von ihr einzig suchen, und uns dafür der heiligsten Zuflucht da sicher sind, wo die schöpferische Hand des Einzigen sie uns erschlossen hat, — wann darf unser Freund unseres Dankes dafür gewärtig sein, dass er selbst die Schriften unseres Meisters, ja diese unsere frischgedruckten Blätter, bereits jener „Litteratur“ einreiht, während sie noch nach dem Leben ringen? — Er wird ihn vielleicht erst spät erleben. Aber er bedarf dieses Dankes nicht; für Opfer und Anstrengungen entschädigt ihn das Bewusstsein von dem Werthe seines Thuns; er ist bereit, seiner selbst erwählten Aufgabe für den noch übrigen Theil seines Lebens seine Kräfte mit gleicher Ausdauer, wie bisher, zu widmen; der Ernst und die Hingebung, mit der er ihr in unablässiger Thätigkeit nachgeht, verbürgt uns aber vielleicht auch etwas von ihrem Ernste. Nicht er ist es, der jenes Bild uns aufdrängt, sondern es lebt rings um uns und bedrängt uns, wie es Ihn, den Grossen, bedrängte: vielleicht

aber, wenn in dem stillen, kleinen Saale der Wiener Alleegasse von ihren Wänden herab diese seltsame bunte Büchermasse uns anblickt, verstehen wir, warum diese wunderliche Bibliothek, und gerade durch einen der Unseren, entstehen musste. Vielleicht spricht sogar mitten aus diesem Bilde der Welt, die hier schweigend — wie sonst voll lauten Geräusches — uns umgiebt in der Gestalt stummer Bücher

Drittes, vollständiges, Verzeichniss
der Vertretungen des Allgemeinen R. Wagner-Vereines.

(Dezember 1883.)

Die Sterne bezeichnen die seit dem 1. Dezember neu hinzugekommenen Vertretungen.

Aachen.	Kapellmeister W. Wenigmann.
Asch.	Musikdirektor Labitzki.
Augsburg.	Eug. Gebrath, Firma: A. Gitter, Musikalienhandlung.
Baden-Baden.	Dr. Richard Pohl.
Baltimore.	Professor Dr. Paul Haupt.
Barmen.	Pianofortefabrikant Rudolf Ibach Sohn.
Basel.	Karl Opitz, Geschäftsführer der Firma Gebr. Hug.
Bautsch (Mähren).	G. Predinger, Direktor der k. k. Tabakfabrik.
Bayreuth.	Rechtsanwalt Dr. Meyer (Zweig-Verein).
Berlin.	W. Tappert, Belle-Alliance-Strasse 68.
"	Theod. Barth, Musikalienhändler, Mohrenstrasse 21.
"	Carl Schäffer, Musiklehrer, Wartenburgstrasse 21.
Bern.	Professor Dr. Oncken.
*Bonn.	Musikdirektor O. Rokicki.
Boston.	Georg Henschel.
Braunschweig.	Professor Dr. H. Sommer, Wolfenbüttlerstrasse 2.
"	Hofmusikalienhandlung von Jul. Bauer.
Bremen.	Buchhandlung von A. E. Fischer.
Breslau.	Dr. Carl Polko, am oberschlesischen Bahnhof 8.
Brieg.	Musikdirektor Jung.
Bromberg.	Buchhandlung von R. Fischer.
Brünn.	Kapellmeister K. Frank, Krautmarkt 3.
Brüssel.	La Fontaine, Rue Joseph II (Zweig-Verein).
Budapest.	Roszavoelgyi & Comp.
*Bukarest.	Ed. Wachmann, Direktor des Conservatoriums.
Carlsbad i. B.	Musikdirektor A. Janetschek.

*) Vgl. die empfehlende Anzeige der hier besprochenen Schrift in den „Litterarischen Anzeigen“ auf dem Umschlage des dritten Heftes von 1883. D. Red.

diesen Wall und Damm nicht nur tonlos und dumpf entstellt vernehmbar zu werden, und anders als erstickt und gebrochen den Weg zum Herzen des Volkes zu finden. Der Grundton jener „Litteratur", durch ihre manigfachsten Variationen unverändert derselbe bleibend, ist das Verharren beim Alten, die gesättigte Zufriedenheit mit dem Vorhandenen, die motivirte Ablehnung. Wie diese letztere, je unabweislicher die Erscheinung des Neuen und Grossen herantritt, sich bis zum offenen Trotz und zur Verhöhnung steigert, wir haben es erlebt, und das Verhältniss des Genius zu seinen Mitlebenden als ein tragisches erkannt: aber dieses Tragische beginnt bereits da, wo sein auf die lebendige That gerichtetes Wirken und Schaffen zuerst auf jenes Hin und Wider der Meinungen stösst, ... das Wollen und Wirk...

Königsberg i. Pr.	G. Wittke, Franz-Strasse 23.
Landsberg a. W.	Buchhandlung von Fr. Volger.
Leipzig.	Musikalienhandlung von William Auerbach, früher C. F. Kahnt.
Lindau i. B.	Joh. Stettner, Buchhandlung.
Ludwigshafen (Pfalz).	C. Jolas, Ingenieur.
Luzern.	Musikalienhandlung der Gebr. Hug.
Magdeburg.	Musikdirektor Rebling, Johanniskirchhof 2.
Mainz.	Schott Söhne, Musikalienhandlung.
Mannheim.	C. Heckel jun. (Zweig-Verein).
Marburg.	Professor Dr. Franz Liszt.
Memmingen.	Adolf Kerler.
*Metz.	Dr. Druffel, Martinsplatz 1.
Mühlhausen i. Th.	Lehrer Jänicke.
München.	Musikalienhandlung von Schmid & Janke, Maximilianstrasse 37 (Zweigverein).
* "	Der Orden vom heiligen Gral. Oskar Merz, Georgenstrasse 4.
Münster i. W.	Musikdirektor Louis Roothaan.
*Newburyport (M. U. St.)	William C. Todd.
New-York.	W. Parker Buttler, counsellor of law, Park Place 32.
Nürnberg.	Hofmusikalienhandlung W. Schmid (Zweig-Verein).
Oldenburg.	Hofkapellmeister A. Dietrich.
*Osterwieck a. H.	Schmidt, Amtsrichter.
Paris.	S. Chamberlain.
Plauen i. V.	Zöphel, Musikdirektor.
Pössneck.	Lehrer J. H. Löffler.
Prag.	Dr. E. Böck, Krakauergasse.
Prenzlau.	Robert Barthol, Buchhändler.
*Reichenberg i. B.	J. Schütz, Bürgerschullehrer.
*Rumburg i. B.	H. C. Thiele.
Salzburg.	Dr. Stiegler, Advokat.
Schweinfurt.	German Raab.
Schwerin i. M.	Musikalienhandlung von Goltermann.
*Siegen.	Kaufmann C. F. Wurm.
*Sonneberg i. Th.	Bernhard Roth, [illegible]
*Spandau.	Dr. B. Pretzsch, [illegible]
Speyer.	[illegible]

aber, wenn in dem stillen, kleinen Saale der Wiener Alleegasse von ihren Wänden herab diese seltsame bunte Büchermasse uns anblickt, verstehen wir, warum diese wunderliche Bibliothek, und gerade durch einen der Unseren, entstehen musste. Vielleicht spricht sogar mitten aus diesem Bilde der Welt, die hier schweigend — wie sonst voll lauten Geräusches — uns umgiebt, in der Gestalt stummer Bücher und Schriften, in die sie sich selbst gebannt hat, weil sie diese — lebendigen Kunstthaten vorzog, Etwas von Seiner Grösse zu uns, und ein Händedruck bezeugt dem sorgenden Pfleger des stillen Raumes, dass wir hier unvermuthet eine Stätte des Friedens getroffen.

C. Fr. Glasenapp.

Prag.	Dr. E. Böck, Krakauergasse.
Prenzlau.	Robert Barthol, Buchhändler.
Reichenberg i. B.	J. Schütz, Bürgerschullehrer.
*Rumburg i. B.	H. C. Thiele.
Salzburg.	Dr. Stiegler, Advokat.
Schweinfurt.	German Raab.
Schwerin i. M.	Musikalienhandlung von Goltermann.
*Siegen.	Kaufmann C. F. Wurm.
*Sonneberg i. Th.	Bernhard Roth, Lehrer.
*Spandau.	Dr. B. Pretzsch, Gymnasiallehrer.
Speyer.	Musikdirektor Scheffter.
St. Gallen.	Musikalienhandlung der Gebr. Hug.
Stassfurt b. Magdeburg,	Dr. Fritz Kögel.
Stettin.	R. Seidel, Tonkünstler, Linderstrasse 21.
Strassburg i. E.	Dr. O. Meyer, k. Univers.-Bibliothekar (Zweigverein).
Stuttgart.	Prof. Joseph Kürschner, Reinsburgerstrasse 45.
*Tetschen a. d. Elbe.	Victor Ritter von Fritsch.
Tölz.	Fiedler, Redakteur.
Trier.	Musikdirektor Keller.
Triest.	Musikdirektor Heller.
Tübingen.	Prof. Dr. C. Köstlin.
*Venedig.	Rossi, Direktor des Lic. Marcello (Sa. Marina Calle Scaletta Nr. 6034).
Viersen.	Fabrikant Ad. Schmidt.
Villingen.	Ingenieur Hilpert.
*Washington.	Anton Glötzner (Care of W. G. Metzerott & Comp. Pennsylvania Avenue).
*Warnsdorf i. B.	H. C. Thiele.
Weimar.	Banquier Moritz.
Wien.	Akademischer Wagnerverein (Zweig-Verein), Musikvereinsgebäude.
"	Hofmusikalienhandlung von J. Gutmann.
Winterthur.	Musikdirektor G. Rauchenecker.
Wismar.	H. Witte, Hinstorff'sche Hofbuchhandlung.
Worms.	Friedrich Renz.
Würzburg.	Dr. Kliebert.
Zeitz.	C. Löberg, Chordirigent
"	Weidmann, Direktor d. Ges. gem. Chors.
Zittau.	Paul Fischer, Musikdirektor.
Znaim (Mähren).	Carl Pichler, Gymnasiallehrer.
Zürich.	Musikalienhandlung der Gebr. Hug.
[illegible]	Musikalienhandlung von H. Kahnt.

diesen Wall und Damm nicht nur tonlos und dumpf entstellt vernehmbar zu werden, und anders als erstickt und gebrochen den Weg zum Herzen des Volkes zu finden. Der Grundton jener „Litteratur", durch ihre manigfachsten Variationen unverändert derselbe bleibend, ist das Verharren beim Alten, die gesättigte Zufriedenheit mit dem Vorhandenen, die motivirte Ablehnung. Wie diese letztere, je unabweislicher die Erscheinung des Neuen und Grossen herantritt, sich bis zum offenen Trotz und zur Verhöhnung steigert, wir haben es erlebt, und das Verhältniss des Genius zu seinen Mitlebenden als ein tragisches erkannt: aber

Drittes, vollständiges, Verzeichniss

der Vertretungen des Allgemeinen R. Wagner-Vereines.

(Dezember 1883.)

Die Sterne bezeichnen die seit dem 1. Dezember neu hinzugekommenen Vertretungen.

Aachen.	Kapellmeister W. Wenigmann.
Asch.	Musikdirektor Labitzki.
Augsburg.	Eug. Gebrath, Firma: A. Gitter, Musikalienhandlung.
Baden-Baden.	Dr. Richard Pohl.
Baltimore.	Professor Dr. Paul Haupt.
Barmen.	Pianofortefabrikant Rudolf Ibach Sohn.
Basel.	Karl Opitz, Geschäftsführer der Firma Gebr. Hug.
Bautsch (Mähren).	G. Predinger, Direktor der k. k. Tabakfabrik.
Bayreuth.	Rechtsanwalt Dr. Meyer (Zweig-Verein).
Berlin.	W. Tappert, Belle-Alliance-Strasse 68.
„	Theod. Barth, Musikalienhändler, Mohrenstrasse 21.
„	Carl Schäffer, Musiklehrer, Wartenburgstrasse 21.
Bern.	Professor Dr. Oncken.
*Bonn.	Musikdirektor O. Rokicki.
Boston.	Georg Henschel.
Braunschweig,	Professor Dr. H. Sommer, Wolfenbüttlerstrasse 2.
„	Hofmusikalienhandlung von Jul. Bauer.
Bremen.	Buchhandlung von A. E. Fischer.
Breslau.	Dr. Carl Polko, am oberschlesischen Bahnhof 8.
Brieg.	Musikdirektor Jung.
Bromberg.	Buchhandlung von R. Fischer.
Brünn.	Kapellmeister K. Frank, Krautmarkt 3.
Brüssel.	La Fontaine, Rue Joseph II (Zweig-Verein).
Budapest.	Roszavoelgyi & Comp.
*Bukarest.	Ed. Wachmann, Direktor des Conservatoriums.

aber, wenn in dem stillen, kleinen Saale der Wiener Alleegasse von ihren Wänder herab diese seltsame bunte Büchermasse uns anblickt, verstehen wir, warum diese wunderliche Bibliothek, und gerade durch einen der Unseren, entstehen musste Vielleicht spricht sogar mitten aus diesem Bilde der Welt, die hier schweigend — wie sonst voll lauten Geräusches — uns umgiebt, in der Gestalt stummer Büchei und Schriften, in die sie sich selbst gebannt hat, weil sie diese — lebendigei Kunstthaten vorzog, Etwas von Seiner Grösse zu uns, und ein Händedruck be zeugt dem sorgenden Pfleger des stillen Raumes, dass wir hier unvermuthet eine Stätte des Friedens getroffen.

C. Fr. Glasenapp.

Moritz Wirth: Bismarck, Wagner, Rodbertus. (Leipzig, O. Mutze.)*)

Unsere Leser finden in diesem Buche zwischen politischen und ökonomischen Raisonnements eine kenntnissreiche und verständnissvolle Auseinandersetzung übei die Geschichte der Oper, wie über den deutschen Styl in der Oper, und eine warm empfundene Darstellung Dessen, was Wagner für Ausbildung eines solchen Styles gethan. Sie werden sowohl in dem, Wagner gewidmeten, zweiten Abschnitte als in den auf die Festspiele bezüglichen Stellen des Schlusskapitels von einen entschieden befreundeten Geiste sich angesprochen fühlen, — nachdem sie ei gewisses Erstaunen überwunden haben, welches die Zusammenstellung des Titel ihnen erwecken dürfte.

Dieselbe Wärme und eine muthvolle, ernste Gesinnnng spricht sich nun auch in der Behandlung wirthschaftlicher Fragen aus, wie sie die grössere Hälfte dei Buches einnimmt. Ganz besonders gilt diess von dem hier mit glücklicher Wah eingeschalteten Beitrag von Max Schippel: *Das moderne Elend und die moderne Uebervölkerung*. Hier wird uns jener tiefe Schrecken erweckt, ohne den wi die Bedeutung unseres Erdentages in einer wild bewegten, götterleeren Wel nicht ermessen würden; und wir fühlen jene tiefe Noth, die unser Meister al das religiöse Element unserer Tage deutete.

Demnach empfinden wir auch die Zusammenstelluug einer Betrachtung dei idealen und der realen Seite menschlicher Thätigkeit an sich als zulässig, ja al nothwendig, und versagen uns gewisslich dem Anrufe nicht, welchen der Verfasse in diesem Sinne an die Freunde und Verehrer Wagner's in dem Vorworte zu seinem Buche richtet. Doch ist eine solche Vereinigung in Wagner's eigenei Schriften so sehr bereits enthalten, dass dem Verfasser eine treue und eingehende Beachtung dieser Schriften wohl zu einer einheitlicheren Besprechung, und einen überzeugenderen Lösungs-Versuche auch der „sozialen Frage“ hätte anleiten können Hierfür wäre dem von dem Verfasser angekündigten „Fortschritte in der Welt anschauung“ für's erste zu entsagen, wogegen uns ein schlichtes Verständnis der eigenen Anschauungen Wagner's aber auch zu besseren Aussichten verhelfei dürfte, als die hier gepriesene Perspektive des Cäsarismus ist.

Werden uns aus den sozialen Zuständen, in denen wir leben, Thatsachei angeführt, wie die Marterung der durch ihre Geburt zur Arbeit in den Fabriken verurtheilten Kinder (255), oder die Feststellung, „dass der Verbrauch de englischen Arbeiter an Textilwaaren nicht mehr als zwei Fünftel dessen beträgt was man erwarten könnte“ (286), oder der Nachweis eines in Folge

---

*) Vgl. die empfehlende Anzeige der hier besprochenen Schrift in den „Litterarischei Anzeigen“ auf dem Umschlage des dritten Heftes von 1883. D. Red.

der Einführung arbeitsparender Maschinen bestehenden, ehernen Vernichtungsgesetzes der Arbeiter (378) — so dürfte es uns wohl unmöglich werden, so unvermittelt, wie diess von dem Verfasser auffallender Weise (besonders z. B. in dem Schluss-Kapitel S. 379) geschieht, in Betrachtungen über Reinigung des deutschen Kunststyles fortzufahren. Wir rufen vielmehr, mit Wagner, aus: „was soll uns hier die Kunst?“ Wir finden aber auch mit ihm eine Antwort auf diese Frage verzweiflungsvoller Entrüstung, wenn wir die in die Tiefe der menschlichen Geschicke führenden Pfade mit ihm zu wandeln verstehen.

Wir müssen erstaunen über die Zuversichtlichkeit, welche mit einigen Ausrechnungen aus Gegebenheiten des Tages den Bann einer Welt zu lösen hoffen kann, in welcher alle machtvollen Institutionen als ihr Prinzip eine gemüthlose Mechanik offenkundig darstellen; in welcher der Egoismus des Eigenthums die Beziehungen der Einzelnen bis fast in jede kleinste Regung beherrscht, der Kredit an Stelle des Glaubens getreten ist, und Industrie und Spekulationsgeist, mit allem Anderen, auch unsere Kunst beherrschen! — Gehen wir auf den Grund aller dieser Erscheinungen zurück: so stellt sich in irgend einem Punkte der Geschichte ein Akt des menschlichen Wollens als deren erste Ursache dar. Würde nun auch dieser Willensakt in den heutigen Zuständen von Niemandem mit deutlichem Bewusstsein vollzogen; so sind diese Zustände selber um nichts weniger der Ausdruck eines bösen, durch die Geschichte missleiteten und verblendeten Willens. Nur eine vollkommene Umkehr des Willens, eine tiefe Besinnung auf ein völlig Anderes, kann — so glauben wir fest — jenen Erscheinungen auch ein Ende machen. —

Doch angenommen, mit jenen Rechnungen sei man wirklich zum Ziele gekommen. W i r t h will, die Produktion solle im Uebrigen ihren Lauf weiter nehmen, wenn nur die Konsumtion der produzirenden Arbeiter in ein Verhältniss zu ihr gebracht werde. So erhält denn der Arbeiter mehr Lohn, der Unternehmer weniger Gewinn, — aber Beide bleiben, was sie waren: jener Erstere mag sich die Elemente eines Wohllebens verschaffen können, welches wir doch gerade bei diesem Letzteren verabscheuten. Ist der Arbeiter bei seiner Arbeit stäts noch Ehrfurcht gebietend, und seine Erscheinung oft nur um so menschenwürdiger, als sie gegen die allgemeinen menschlichen Zustände einen lauten Vorwurf erhebt; — so wäre ihm durch einen Ausgleich der Konsumtion, wie wir diess in grossen Städten ja bereits vor uns sehen, seine Würde in absurden Mode-Vergnügungen und Luxusgütern entnommen, ohne irgendwelche Vermehrung seines Glücks. Es würde in der gesammten Erscheinung der Gesellschaft hervortreten, was nach den bestehenden Einrichtungen und Gewohnheiten etwa an einem Festtage dem Achtsamen oft zu wahrem Erschrecken sich offenbart, wie sehr das vermeintlich Ansehnliche und Edle — das *Noble* unserer modernen Welt — den M e n s c h e n entadle. Mit jenen Berechnungen allein ist also eher zu schaden, als zu helfen.

Fühlt dagegen der Besitzlose seine Bedeutung und seine Würde, so könnte mit diesem Bewusstsein schon jetzt für ihn weit mehr gewonnen sein, als mit den kläglichen Genussmitteln unserer Zivilisation. Diesem bisher sich nur in den rohesten Formen regenden Selbstbewusstsein des Proletariers die veredelnde Form zuzuführen, ist daher die wahre Aufgabe Derer, die sich aus der Sphäre einer höheren Bildung der „Lösung der sozialen Frage“ zuwenden. Nicht sozialistische Schemen, sondern die vermehrte Achtung der rein menschlichen Individualität befreit von jenem Banne der Sorge, des Mechanischen, der Industrie. Vermögen immer Mehre diess Prinzip zu verstehen und durch alle Kräfte ihrer

eigenen Persönlichkeit weiter auszubilden, so fallen dann die Fesseln einer aus Knechtung und Verachtung entstandenen Zivilisation von selber ab.

Diese Einwirkung auf Willen und Erkenntniss im Sinne der deutlichen Darstellung eines reinmenschlichen Ideales: diess ist die unmittelbar von einer edlen Kunst zur Lösung der sozialen Frage zu leistenden Beihilfe. Die Vorstellungen von Würde und Bedeutung des Daseins, welche sie lebensvoll in Einzelnen anregt, sind unverloren für das sich vorbereitende bessere Geschick der Gesammtheit. Aus solchen, sich ihrer bewusst werdenden Individualitäten erwächst die Gesellschaft der Zukunft: und gerade das Kunstwerk erweckt dieses Bewusstsein, weil es das Geheimniss einer genialen Individualität offenbart. (Gesammelte Schr. V., 251.)

Nichts kann andererseits unsere Theilnahme für die Erhaltung einer edlen Kunstausübung so nachdrucksvoll vermehren, wie diese ihre Verknüpfung mit der Grundfrage unserer sozialen Geschicke. Desshalb lehnen wir keineswegs so ernst gemeinte Besprechungen dieser Geschicke, wie das vorliegende Buch sie enthält, von uns ab, und dürfen sie vielmehr der ernstlichen Beachtung unserer Leser in mehr als einer Hinsicht empfehlen.

Es ist wichtig einzusehen, dass eine nüchterne Anführung der Thatsachen genügt, um einen unbegreiflichen Rechenfehler in unserem gesellschaftlichen System ersichtlich nachzuweisen. Demnach irrte also unser Gefühl nicht, wenn es sich aus der unmittelbaren Anschauung gegen die Entwürdigung des Menschen in dem Getriebe der modernen Welt empörte. Diese Empörung selbst aber ist die schöpferische Kraft des Besseren, welche auch etwaigen Berechnungen künftiger Systeme zu Grunde zu legen wäre: sie ist unfehlbar, während diese in dem Maasse fehlbar und widerleglich bleiben, als sie eben an der Oberfläche der Zustände haften. Hier dürfte also der wahre Zusammenhang zwischen deutscher Kunst und den Bestrebungen für eine bessere gesellschaftliche Ordnung liegen; und dieses wird uns auch jene Frage, was in einer solchen Welt die Kunst uns solle, im Sinne des Meisters beantworten, dessen nun vollendeter Lebenskampf ein erhabenes, bewusstes und sieghaftes Ringen um diese Frage war.

H. v. Stein.

Karl Abel: über den Gegensinn der Urworte.

(Leipzig 1884. Verlag von W. Friedrich.)

Wer durch die Betrachtungen über die Sprache, wie sie H. v. Stein in diesen „Blättern“ angestellt hat, zu einem ernstlichen Nachdenken über die psychologische Seite des Problems der Sprachschöpfung angeregt worden ist, der wird mit Interesse auch das oben genannte Schriftchen lesen, welches in gedrängter Kürze, auf zwei Bogen, eine neue Hypothese psychologischer Art über die ursprüngliche Bildung der in Sprachlauten ausgedrückten Begriffe zu begründen sucht.

Es findet sich in altägyptischer Sprache, dass dieselben Worte, d. h. dieselben hieroglyphischen Wortbilder, geradezu entgegengesetzte Begriffe bezeichnen, z. B. *ken* sowohl *stark* wie *schwach*, *at* sowohl *hören* wie *taub*, *sneh* sowohl *binden* wie *trennen* u. A. m. Wie erklären sich solche „widersprüchlichen“ (?) Vokabeln? Herr Karl Abel glaubt aus der Thatsache der entgegengesetzten Bedeutungen solcher einfachen Worte ältester Sprache darauf schliessen zu sollen: dass der sprachschaffende Urmensch „zu seinen ersten Denkoperationen der *Antithese* be

durfte". Indem er den Begriff der Schwäche nur zugleich mit dem der Stärke sich zu bilden vermochte, wusste er auch für die sprachliche Mittheilung dieses ihm noch unzertrennlichen Doppelbegriffes nur Eine Lautform anzuwenden. „Da jeder Begriff der Zwilling seines Gegensatzes ist, wie konnte er zuerst gedacht, wie konnte er Andern, die ihn zu denken versuchten, mitgetheilt werden, wenn nicht durch Messung an seinem Gegensatz?"

Gewiss, sagen wir hierzu, konnte der Mensch z. B. den Begriff des Hellen bestimmt als solchen gar nicht fassen, ohne das Dunkle gleichfalls bestimmt als solches zu begreifen, und umgekehrt. Diess erklärt uns aber noch nicht, weshalb er nun beide Begriffe, sofern sie wirklich als Gegensätze von ihm einmal bestimmt erfasst, d. h. eben „begriffen" waren, nicht auch durch zwei entsprechende Worte bezeichnete. Hat er in der That nur ein Wort angewandt, um Beides zu bezeichnen, so sollte diess doch vielmehr beweisen, dass er in Beiden noch nicht den zweigetheilten Gegensatz, sondern eine Einheit erfasst hatte. Zum Mindesten suchte er vorerst nur diese Einheit, als das in seiner Anschauung der Dinge Wesentliche (die *Idee)*, zum lautlichen Ausdrucke zu bringen. Diese, wie uns dünkt, natürlichere Deutung würde also die abstrakte Begriffsoperation der Antithese nicht bereits der ursprünglichsten Sprachschöpfung zu Grunde legen; sondern sie lässt die antithetischen Begriffe aus einer naturwüchsigen Einheit der Anschauung erst durch Differenzirung abgeleitet werden. Der Verfasser selber nähert sich einer solchen Ansicht in dem Satze: „dieses Wort *(ken)* bedeutete in Wahrheit *weder stark noch schwach*, sondern nur das Verhältniss zwischen Beiden, und den Unterschied Beider, *welcher Beide gleichmässig erschuf;* oder, wie es der am Schlusse zitirte englische Professor *Bain* in seiner *Logic* I. 54. noch prägnanter ausdrückt: „the name *light* has no meaning without what is *implied* in the name *dark*". Eine solche „Begriffsimplizirung" des psychischen Sprachvermögens beim Urmenschen braucht noch nicht auf einer, als fertige logische Kategorie vorhandenen, „Unterscheidung" zu beruhen. Näher liegt vielmehr die Beziehung auf das wirklich Gemeinsame, woraus eben die Unterschiede sich zu besondern Begriffen, und demnach Lautbildungen, differenziren mochten.

Die Differenzirung tritt auch wirklich sehr frühe bereits ein, und die Art derselben nach Abel's Andeutungen genauer zu beobachten, wird für uns besonders erfreulich sein. — Er erwähnt nämlich, dass zur Unterscheidung der entgegengesetzten Bedeutungen gleichklingender Worte der Altägypter sich der Gebärde bedient haben werde, da ja in der hieroglyphischen Schrift z. B. nach dem Zeichen für *ken*, wenn diess Wort *stark* bedeuten sollte, die Gestalt eines aufrecht stehenden, bewaffneten Mannes, wenn es hingegen *schwach* bedeuten sollte, die eines mit hangenden Armen hockenden, lässigen Menschen angebracht worden sei. Nun möchten wir darauf hinweisen, dass eine solche Begleitung des Wortes durch eine drastische Gebärde des ganzen Körpers gar nicht ohne unwillkürliche Modifikation des Sprachlautes selber möglich ist. Bei unsern Schauspielern können wir es wahrnehmen, wie durch heftige Gestikulation die Vokalisation getrübt wird. Der Verfasser giebt sogar zu, dass bereits bei jenen ältesten Worten derselbe Laut „vielleicht mit einer leichten, schwer nachweisbaren phonetischen Modifikation" gebraucht worden sein möge. „Schon im Hieroglyphischen selbst", sagt er an anderer Stelle, „spaltet sich *ken stark-schwach* in *ken stark* und *kan schwach*." Das *e* ist eben ein schärferer Laut als das *a;* wir brauchen z. B. das ältere Wort *jach* jetzt nur noch in der durch den Umlaut gesteigerten Form *jäh*. In einer „jüngeren Periode" des Aegyptischen, im Koptischen, tritt die Modifikation schon ganz ausdrücklich unterschieden auf: *stark* heisst *tschne*, *schwach tschnau;* das hieroglypsische *tua* differenzirt sich in *taio anbeten* und *djeua verfluchen*.

Halten wir diess fest, so bleibt immer noch die Frage, ob man auf Grund solcher Thatsachen mit Bestimmtheit behaupten durfte: „die Begriffe, *welche nur antithetisch gefunden werden konnten,* werden dem menschlichen Geiste im Laufe der Zeit *genügend angeübt,* um jedem ihrer beiden Theile eine selbständige Existenz zu ermöglichen, und jedem somit seinen separaten lautlichen Vertreter zu verschaffen". Liesse es sich nicht eben sowohl annehmen, auch schon die älteste Sprache habe der leisen lautlichen Modifikationen sich bedient, und nur noch nicht eine bestimmt wiedergebende graphische Darstellung dieser phonetischen Nüancen gefunden, vielmehr solche erst später sich „angeübt", als aus der Nüance bereits eine entschiedene, fortbildende Wurzellaut-Differenz geworden war? Noch heute haben wir kein unterscheidendes Zeichen für die, doch nicht nur den Charakter einer Nüance tragende, generelle Verschiedenheit des Hinter- und des Vordergaumenlautes *ch (ach* und *ich).* Noch heute bezeichnet der Engländer manigfach verschiedene Lautnüancen mit dem einen Buchstaben *a.* Auch für die langen und kurzen Vokale besitzen wir nur ein Lautzeichen. So darf man nicht ohne Weiteres aus der Schrift auf den Laut schliessen.

Was wir aber aus den ältesten phonetischen Modifikationen ursprünglich einfachster Lautbildungen entnehmen, ist das Folgende. In die frühesten Ueberlieferungen menschlicher Sprache reicht noch hinein die Wirkung eines urzeitlichen Ausdruckes der menschlichen Empfindung gegenüber der nach wesentlichen Momenten der Erscheinung spontan aufgefassten Aussendinge. Dieser urzeitliche Empfindungsausdruck war Gebärde in Verbindung mit dem durch sie schon modifizirten vokalischen Laute. Als der vokalische Laut zuerst auch mit dem konsonantischen Laut sich bekleidete, — als er s. z. s. seine Unschuld verlor, zeugekräftig ward und ein Wort bildete: da war also die nächste Möglichkeit diess Wort zu modifiziren, zu differenziren, zu flektiren, kurz, aus dem Worte Sprache werden zu lassen, in der schon vorhandenen Fähigkeit des vokalischen Ab- und Umlautens gegeben. Die Wurzelbildung *kan*, d. h. ein mit *k* und *n* bekleideter vokalischer Laut, womit eine gewisse hervorstechende Eigenthümlichkeit menschlicher Gestalt bezeichnet worden war, modifizirte diesen Vokal zu *a* oder zu *e*, jenachdem jene Eigenthümlichkeit in ihrer Beziehung auf das Schwache oder auf das Starke in der Erscheinung des Menschen betrachtet ward, und eben diese Betrachtung nun sprachlich mitgetheilt werden sollte. Auch im Chinesischen bedeutet ja dieselbe Lautfolge, z. B. *pe*, eine Menge verschiedener Dinge; aber der Chinese weiss sie sehr genau durch die feinste Differenzirung des Vokalismus und des Accents zu unterscheiden. Gehen wir auf unsre indogermanischen Sprachwurzeln zurück, so finden wir auch hier, wie dieselbe Wurzel, welche wir aus den Einzelsprachen als Urbesitz des Stammes abgeleitet haben, zur Bildung von Worten verschiedenster Bedeutung angewandt wird. So bedeutet z. B. *kar: brennen, rufen, gehen, schwanken* (die Grundbedeutung war vielleicht: *erschüttern, stark bewegen);* und schon im Altindischen trifft man diese Wurzel differenzirt in *çrâ kochen, kar rühmen, car weiden, kûr-d springen.* Die Differenzirungen der indogermanischen Sprache werden jedoch im Allgemeinen bereits weit mehr durch Konsonantenwandel als durch Vokalumlaut verursacht; was auf eine spätere Sprachperiode deutet, als es jene urthümliche chinesisch-ägyptische gewesen war.

Uebrigens hat Abel in seiner Tabelle indogermanischer Worte, welche den Gegensinn im Gleichlaute aufweisen sollen, Manches aufgenommen, was nicht dahin gehört. Dass z. B. *Boden* sowohl Oberstes als Unterstes im Hause bedeutet, beruht nicht auf Gegensinn, sondern: Boden heisst einfach Grund, Unterlage (Bühne), gleichviel ob diess sich oben oder unten im Hause oder auch im Freien befindet. Dass angels. *blaec* (engl. *black*) *schwarz,* zugleich aber auch (engl.

bleak) *bleich*, *weisslich* bedeutet, diess ist wieder nicht Gegensinn, sondern: die germanische Lautbildung *blak* (griech. *phleg*, idg. *bhrag*) bezeichnet ganz bestimmt das *Glänzende*, und sowohl Schwarzes wie Weisses kann glänzen — es giebt Glanzwäsche und Glanzwichse —; der Gegensinn führt also auf eine Begriffseinheit zurück, woraus die Gegensätze (*black* und *bleak*) sich differenzirt haben. Worte aber, wie lat. *calidus warm* und unser *kalt*, haben überhaupt nichts miteinander zu schaffen; denn das Erstere gehört zur Wurzel *kal brennen* (*caleo*), das Andere aber zur Wurzel *gal frieren* (*gelu*), wovon auch unser *kühl* und *Quelle*, während aus der Wurzel *kal*, mit der germanischen Lautverschiebung, unser *hell* herstammt. Die Worte skr. *laghu kurz* und got. *laggs lang* zeigen sich Beide in ihrer griechischen Form als ganz verschiedene: *ἐλαχύς* und *δόλιχος*; die ursprünglichen Wurzeln lauten *ragh* und *dargh*. Auch *rasten* und *rüsten* gehören nicht zusammen; das Eine führt auf Wz. *ra*—, skr. *rati* das *Behagen*; das Andere auf Wz. *kru—s*, ahd. *hrustjan*, lat. *crusta*, skr. *khruzdhi* die *Härte*.

Nichts desto weniger sind die Tabellen, welche uns auf nicht weniger als 29 Seiten zahlreiche ägyptische, arische und arabische Beispiele des Gegensinns vorführen, in hohem Maasse interessant, und regen zum Nachforschen bedeutsamer sprachlicher Beziehungen auf belehrende Weise an. Dass die historische Betrachtung dabei der psychologischen als Regulator dienen müsse, ebenso wie umgekehrt die psychologische Betrachtung der historischen erst den Werth innerer Wahrheit verleihen kann: diess wird jedem ernstlichen Leser auch dieser kleinen Schrift klar werden. Wir aber haben daraus eine eigenthümlich ausdeutende Bestätigung gewonnen für das Wort Wagner's:

„In der reinen Tonsprache gab das Gefühl bei der Mittheilung des empfangenen Eindruckes nur sich selbst zu verstehen, und vermochte diess, unterstützt von der Gebärde, durch die manigfaltigste Hebung und Senkung, Ausdehnung und Kürzung, Steigerung und Abnahme der tönenden Laute: um aber die äusseren Gegenstände nach ihrer Unterscheidung selbst zu bezeichnen, musste das Gefühl auf eine dem Eindrucke des Gegenstandes entsprechende, diesen Eindruck ihm vergegenwärtigende Weise den tönenden Laut in ein unterscheidendes Gewand kleiden, das es diesem Eindrucke und in ihm somit dem Gegenstande selbst entnahm. Dieses Gewand wob sie aus stummen Mitlautern."

Also schliessen wir nun: die Urlautbildung bestand in einem durch Gebärde unterstützten Vokalwandel; — die spätere Begriffsdifferenzirung geschah vornehmlich durch den Konsonantismus; — in der ältesten Sprachperiode wirkte jedoch noch bestimmend nach: die ursprüngliche Nüancirung durch den Vokalismus, in der ältesten Schrift ausgedrückt durch die bildliche Andeutung der begleitenden Gebärde. — Dieses Resultat ist das Erfreuliche, was wir der Lektüre der Abel'schen Schrift in unserem Sinne verdanken dürfen. H. v. W.

Geschäftlicher Theil.

Von der Centralleitung des A. R. W.-Vereines eingesandt:

1.

Von der Central-Leitung des Allgemeinen Richard Wagner-Vereines ward im Laufe der letzten zwei Monate eine Einladung zur Uebernahme von Ortsvertretungen und Bildung von Zweigvereinen versendet, welcher eine *Instruction* beigefügt war, wodurch Allen hierzu bereiten Personen eine bestimmte Richtschnur dargeboten wird, in welcher Weise sie am besten für die Förderung der Zwecke des Vereines zu wirken vermögen.

Hieran schliessen wir folgende

Bekanntmachung.

Diejenigen Herrn Ortsvertreter und Vorstände von Zweigvereinen, welche bis jetzt den Coupon der ihnen bereits zugeschickten „Instruction" an die Centralleitung des Allgemeinen R. Wagner-Vereines noch nicht zurückgelangen liessen, werden dringend ersucht, die Einsendung desselben sobald als möglich veranlassen zu wollen, da die C. L. nur in dem Falle das nöthige Agitationsmaterial zu übermitteln im Stande ist, wenn die Wünsche der einzelnen Herrn Vertreter genau bekannt geworden sind.

2.

Im Münchener Zweigvereine hielt Freiherr H. von Wolzogen am 10. Dezember einen Vortrag: *„Aus Moden zum Styl"* vor einem Publikum von nahe an dreihundert Personen, welches den gehaltvollen und formvollendeten, durch den Ausdruck tiefster innerer Ueberzeugung eindrucksvoll wirkenden Ausführungen des Redners mit gespannter Aufmerksamkeit folgte.

Diesem Vortrage sollen im Laufe des Winters noch weitere sich anschliessen, und Freiherr von Wolzogen hat das Verdienst dieser für unsere Sache ganz unentbehrlichen Art geistiger Wirksamkeit die Bahn gebrochen zu haben.

München, 20. Dezember 1883. —

Die Centralleitung des A. R. W.-V's.

Kleine Notizen aus der Redaktion.

Der Wiener akademische Wagner-Verein hat für seine neuen Satzungen nach welchen er einen Zweigverein des A. R. W.-V.'s bildet, nunmehr die Genehmigung des K. K. Ministerii des Innern erhalten. — Derselbe Verein versandte einen Aufruf für Bayreuth an den „Deutschen Schulverein" in 15000 Exemplaren. — Am 22. Nov. hatte er einen „internen Musik-Abend", unter gütiger Mitwirkung der Frau Amalie Materna (Kundry's Erzählung, II. Akt); noch im Dezember sollte eine Konzert-Aufführung des III. Aktes „Parsifal" mit den Hrn. Scaria u. Winkelmann nachfolgen. —

Der Grazer Zweigverein zählt bereits 140 Mitglieder.

Der Bayreuther Liederkranz gab am 3. Dez. ein Konzert zum Vortheile des A. R. W.-V.'s.

Der Contract zwischen der Centralleitung und der Redaktion der „Bayr. Blätter" ist zu München d. d. 15. Dez. unterzeichnet worden. —

Kassen-Bericht vom 8. Juli bis incl. 15. Dezember 1883.

Einnahme:

An Mitglieder-Beiträgen von	Bautsch i./M. fl. 14.— Ö. W. (incl. Abonnem. auf „Bayr. Bl." u. nicht mit Namen ausgewiesene Spenden).	ℳ	23.95
An Mitglieder-Beiträgen von	Bayreuth	„	1164.—
do. „	Breslau	„	120.—
do. „	Giessen	„	4.—
do. „	Halle a./S.	„	16.—
do. „	Marburg	„	40.—
do. „	München (Zweigverein & Centralkasse)	„	1771.—
do. „	München (Orden v. h. Gral)	„	112.—
do. „	New-York	„	100.—
do. „	Nürnberg	„	196.45
do. „	Riga	„	250.—
do. „	Schweinfurt	„	16.—
do. „	Viersen	„	48. –
do. „	Wien (Akad. R. W.-V.) fl. 325.—Ö.W.	„	552.90
do. „	Wien (Gutmann)	„	20. –
do. „	Worms	„	80.—
An Spenden	(vgl. nachf. Verzeichniss)	„	1085.60
		ℳ	5599.90

Verzeichniss

der bis incl. 15. Dezember bei der Central-Casse eingegangenen Spenden.

Von	Herrn von Bunsen in Mosbach	ℳ	20.—
„	Herrn Chamberlain in Genf	„	100.—
„	Herrn von Chanlin, k. Rittmeister in Stuttgart	„	10.—
„	Herrn Czermak in Hochschloss	„	10.—
„	Herrn Grafen und Frau Gräfin Dankelmann in Berlin	„	20.—
„	Herrn und Frau Geisberg in Weimar	„	24.—
„	Herrn Giersch de Rège, Amtsgerichtsrath in Berlin	„	16.—
„	Herrn Dr. Gotthard in Brandenburg	„	6.—
„	Herrn G. Henschel in Boston	„	16.—
„	Herrn Keibel, geheimem Commissions-Rath in Berlin	„	6.—
„	Herrn Dr. Körber in Barmen	„	27.—
„	Frau Krämer, geb. Stumm in St. Ingbert	„	6.—
„	Herrn Henry Lee in Boston	„	46.—
„	Herrn F. L. in M.	„	16.—
„	Frau Fürstin M. Metternich in Königswart	„	20.—
„	Herrn Grafen Moltke, k. Rittmeister in Breslau	„	20.—
„	Madame Pelouze in Paris	„	80.—
„	Herrn Purgleitner in Graz	„	6.—
„	Herrn von Sabouroff, russischem Botschafter in Berlin	„	96.—
„	Frau M. Scholz in Chropin	„	10.—
„	Frau Baronin Seydlitz in Dresden	„	100.—
„	Herrn Professor Dr. Sommer in Braunschweig	„	27.—
„	Frau Wesendonk in Berlin	„	100.—
„	Herrn Grafen von Wolkenstein in St. Petersburg	„	290.—
„	Herrn Eduard Zappert in Wien fl 8. — Ö.W.	„	13.60
		ℳ	1085.60

Im Verlage der Redaktion.

Im Buchhandel zu beziehen durch C. F. Leede, Leipzig.

Druck von Th. Burger, Bayreuth.

Sechstes, vollständiges, Verzeichniss
der Vertretungen des Allgemeinen R. Wagner-Vereines.

(März 1884.)

Die Sterne bezeichnen die im März neu hinzugekommenen Vertretungen.

Aachen.	Heinr. Nütten, Templergraben 11.
***Altona** bei Hamburg.	Herkules Hinz, Musikalienhandlung.
Amsterdam.	J. W. Wilson. (Z. V.)
***Ansbach.**	Fr. Seybold, Buchhandlung.
Antwerpen.	Emil Giani, Kapellmeister der Symphonie-Gesellschaft, 36 Rue Quellin. (Z. V.)
***Arco** i. Tyrol.	C. Emmert, Musikalienhandlung.
Asch.	Musikdirektor Labitzki.
Aschaffenburg.	J. Deubler, k. Oberlehrer.
Augsburg.	Eug. Gebrath, Firma: A. Gitter, Musikalienhandlung.
***Aussig** i. Böhmen.	Aug. Grohmann, Musikalienhandlung.
Baden bei Wien.	Ludwig Lechner, Antongasse 20.
Baltimore.	Professor Dr. Paul Haupt.
Barmen.	Pianofortefabrikant Rudolf Ibach Sohn.
Bartenstein in Ostpr.	Oskar Baske, Regierungsbaumeister.
Basel.	Karl Opitz, Geschäftsführer der Firma Gebr. Hug.
Bautsch (Mähren).	G. Prodinger, Direktor der k. k. Tabakfabrik.
***Bautzen** i. Sachsen.	Oskar Meister, Musiklehrer.
Bayreuth.	Rechtsanwalt Dr. Meyer (Zweig-Verein).
Berlin.	W. Tappert, Belle-Alliance-Strasse 68.
„	Theod. Barth, Musikalienhändler, Mohrenstrasse 21.
„	Carl Schäffer, Musiker, Wartenburgstr. 21. (Z.-V.)
Bern.	Professor Dr. Oncken.
***Bernau** bei Berlin.	L. Roether.
***Bernstedt** (Schlesien).	F. Wiedermann, Organist.
***Bielefeld** (Westphal).	M. Pfeffer, Musikalienhandlung.
***Bistritz** (Ungarn).	Alb. Brucker, Musikalienhandlung.
***Böhm.-Leipa.**	Erwin Martin, Instituts-Vorsteher.
Bonn.	Musikdirektor O. Rokicki.
***Borna** i. Sachsen.	H. Schumann, Musikalienhandlung.
Boston.	Georg Henschel.
Brandenburg a/H.	R. Gotthardt, prakt. Arzt.
Braunschweig.	Professor Dr. H. Sommer, Wolfenbüttlerstrasse 2.
„	Hofmusikalienhandlung von Jul. Bauer.
Bremen.	Buchhandlung von A. E. Fischer.
***Bremerhaven.**	L. Koehler, Musikalienhandlung.
Breslau.	Dr. Carl Polko, am oberschlesischen Bahnhof 8.
Brieg.	Musikdirektor Jung.
Bromberg.	Buchhandlung von R. Fischer.
Brünn.	Kapellmeister K. Frank, Krautmarkt 3.
Brüssel.	La Fontaine, Rue Joseph II (Zweig-Verein).

Brüx i. B.	Hans Eichler, Musikalienhandlung.
Budapest.	Roszavoelgyi & Comp.
*Budweis i. Böhmen	L. E. Hansen, Musikalienhandlung.
*Büdingen (Hessen).	Amtsrichter Rabenau.
Bukarest.	Ed. Wachmann, Direktor des Conservatoriums.
*Bunzlau (Schlesien).	A. Appun, Musikalienhandlung.
Carlsbad i. B.	Musikdirektor A. Janetschek. (Z.-V.)
Carlsruhe.	Hofkapellmeister Felix Mottl.
Cassel.	Regierungsrath Pape (Zweig-Verein).
*Celle (Hannover).	Aug. Schulze, Buchhandlung.
Charlottenburg-Berlin	O. Lessmann, Redakteur, Spreestrasse 27.
Chemnitz.	E. Schmeitzner, Verlagsbuchhändler.
Chicago.	C. Wolfsohn, Musikdirektor.
*Christiania (Norweg.).	Carl Warmuth, Hofmusikalienhandlung.
Coblenz-Ehrenbreitstein.	Dr. Bartold.
Coburg.	F. L. Schemann, Fabrikbesitzer.
*Coelleda i. Thüringen.	v. Brocke, Buchhandlung.
Cöln.	A. Lesimple.
Colberg.	Frau Consul A. Plüddemann.
Colmar.	Dr. Franz, k. Staatsanwalt.
Constanz.	Musikalienhandlung der Gebr. Hug.
"	Erwin von Schilling, Ingenieurpraktikant.
*Czarnikau (Posen).	Alexander Deuss, Musikalienhandlung.
*Cottbus (Preussen).	Schauenburg, Musikalienhandlung.
*Crefeld (Rheinpr.).	H. Friese, Musikalienhandlung.
Darmstadt.	E. Zernin, Hauptmann à la suite.
*Deggendorf i. Bayern.	Ph. Krüll, Musikalienhandlung.
*Delitsch (Prov. Sachs.).	Reinhold Pabst, Musikalienhandlung.
*Dietz a. Lahn.	Ph. Meckel, Buchhandlung.
Detmold.	A. von Donop, Premier-Lieutenant a. D.
Dortmund.	Otto Uhlig, Köpper'sche Buchhandlung.
Dordrecht.	Nic. M. Bouvy, (Wolwevershaven).
Dresden.	Frz. Plötner, Firma: Adolf Brauer, Musikalienhandl.
"	Reinhold Becker, Componist, Sidonienstr. 19.
*Duisburg (Rheinpr.).	J. Ewich, Musikalienhandlung.
*Düben (Prov. Sachsen).	C. H. Renner, Buchhandlung.
*Dülmen (Westphalen).	J. Horstmann, Buchhandlung.
*Dürckheim a./Haardt.	G. Lang, Buchhandlung.
*Düren (Rheinprovinz).	W. Solinus, Musikalienhandlung.
Düsseldorf.	Musikdirektor W. Schauseil.
*Durlach (Baden).	H. Walz, Musikalienhandlung.
*Eichstätt (Bayern).	Ant. Stillkraut, Musikalienhandlung.
*Eisleben (Prov. Sachs.).	Kuhnt's Musikalienhandlung.
Eger i. B.	Lorenz Kammerer.
Elberfeld.	Buchhändler E. Lucas jun.
Essen.	Dr. Niemeyer, Rechtsanwalt.
*Erfurt i. Thüringen).	Ferd. Deutsch (auf Schloss Heldrungen).
*Eutritzsch b. Leipzig.	J. Grob, Musikalienhandlung.
*Forst i. Lausitz.	H. G. Janssen, Musikalienhandlung.
*Frankenhausen i. Th.	Ferd. Deutsch (auf Schloss Heldrungen).

***Frankenthal**(Bayern).	Jul. Henrichs, Musikalienhandlung.
Frankfurt a. M.	M. Gross, Banquier, Röderberg 104.
Fredeburg i. W.	Amtsrichter Bering.
Freiburg i. Br.	Musikdirektor Dimmler.
Fürth.	Paul Winkler, Fabrikbesitzer, Rosenstrasse 2.
***Fulda.**	Richard Mayer, Musikalienhandlung.
***Gardelegen** (Provinz Sachsen).	J. Manger, Musikalienhandlung.
***Gera** (Frstenth. Reuss).	Kanitz's Buchhandlung.
Giessen.	Prof. H. Siebeck, Frankfurterstr. 36.
***Gifhorn** (Hannover).	H. Schulze, Buchhandlung.
Goslar.	Dr. M. Krafft, Gymnasiallehrer.
***Görlitz** (Schlesien).	Musikdirektor Philipp.
***Glogau** (Schlesien).	E. Zimmermann.
***Gnesen** (Prov. Posen).	F. Golisch, Musikalienhandlung.
***Goldap** (Ostpreussen).	O. Schroeder, Buchhandlung.
Gotha.	Hermann Tietz, Hofpianist, Auguststrasse 3.
Göttingen a. d. L.	Dr. Ludwig Schemann.
Graz.	Dr. Friedrich von Hausegger (Zweigverein).
***Gross-Kanitza**(Ung.).	Ph. Fischel, Buchhandlung.
Grossenhain, Sachsen.	Georg H. Zschille.
***Gross-Strehlitz**(Schles.)	A. Wilpert, Buchhandlung.
***Gumbinnen** (Ostpreuss.).	C. Sterzel, Buchhandlung.
Halle a. d. S.	H. Rückert, Referendar.
Hainburg a. d. Donau.	Franz Holdhaus.
Hamburg.	Musikdirektor Armbrust, gr. Bleichen 76. (Z.-V.)
"	H. Hofmann, Redakteur der „Hamb. Nachrichten".
***Hameln** (Hannover).	Ad. Brecht, Buchhandlung.
Hannover.	H. Vitzthum, k. Kammermusiker.
***Harburg** (Hannover).	G. Elkan, Musikalienhandlung.
Heidelberg.	Professor Dr. Ludwig Nohl.
Heilbronn.	L. Mönnich.
Helsingfors, Finnland.	Richard Faltin, Musikdirektor.
Hirschberg(Schlesien).	Lehrer Elsner.
***Hof** i. Bayern.	G. A. Grau, Musikalienhandlung.
***Hohenstein-Ernsthal** in Sachsen.	G. Zimmermann, Musikalienhandlung.
Ingolstadt.	Wilhelm Braun, Lieutenant a. D.
***Inowraclav** (Posen).	T. E. della Rocca, Kapellmeister.
***Innsbruck** (Tyrol).	Joh. Gross, Musikalienhandlung.
Jena.	Dr. Richard Falckenberg. (Z.-V.)
***Kandel** (Pfalz).	von Leth, k. Rentbeamter.
***Kattowitz** (Schlesien).	Oskar Meister, Musiklehrer.
***Kempen** a. Rhein.	Herm. Kleintitschen jr.
Kempten (Bayern).	J. K. Gonetzny, Stadtkassier.
Kiel.	Musikdirektor Albert Keller. (Z.-V.)
Kissingen.	Rektor Ducrue.
***Kitzingen** i. Bayern.	Stahl'sche Buchhandlung.
Klingenthal.	Ernst Moritz Dörfel, Musikdirektor.
Königsberg i. Pr.	G. Wittke, Französ.-Strasse 23.
Komotau i. B.	A. Stumpf, Musikalienhandlung.

Litteratur.

Immanuel Hoffmann: Das Plebiscit als Korrektiv der Wahlen. Berlin, Puttkammer und Mühlbrecht 1884.

Diese kleine Schrift ist gut zu lesen; mehr noch: es ist gut, sie zu lesen. Zwar sollte uns Politik nichts angehen; recht wohl: aber die Politik geht uns an; sie durchdringt beschäftigend, beunruhigend, aufregend, verwirrend und nicht zum Geringsten auch verderbend unser gesammtes Volk. Die Politik nimmt dem Volke die Möglichkeit künstlerisch zu empfinden, zu schauen und zu handeln. „Den unkünstlerischen, politischen Charakter“, so sagte R. Wagner, „mag es auszeichnen, dass er von Jugend auf den äusseren Eindrücken einen Rückhalt entgegensetzt, der sich im Laufe der Entwickelung bis zur Berechnung des persönlichen Vortheils, den ihm sein Widerstand gegen die Aussenwelt bringt, bis zur Fähigkeit, diese Aussenwelt rein nur auf sich, sich selbst aber nie auf sie zu beziehen, steigert. Den künstlerischen, unpolitischen Charakter bestimmt jedenfalls das Eine, dass er sich rückhaltlos den Eindrücken hingiebt, die sein Empfindungswesen sympathetisch berühren“.

Darin spricht sich der Grund aus, weshalb Politik als solche uns fremd bleiben müsse; zugleich aber erklärt es uns, weshalb wir nicht unberührt bleiben können von der Art, wie Politik das Volk angeht und es zum unkünstlerischen Leben zwingt. Volk und Kunst sind die Gegenstände unserer Mitempfindung, Betrachtung und Sorge; in diesem Sinne haben wir auch auf politische Verhältnisse und Bewegungen zu achten, zumal wenn darin ein Bestreben sich uns zeigen sollte, dem Volke das Brot der Wahrheit für den Stein der Weisen zu verschaffen.

Nun geht das politische Leben und Thun des Volkes, wie ganz richtig auch in der vorliegenden Schrift gesagt ist, durchaus in der wirren und scheinbaren Bethätigung des „Volkswillens“ bei den „Wahlen“ der „Volks-Vertreter“ auf. Jeder Blick in unsere Zeitungen, welche, wiederum richtig bemerkt, im Wesentlichen die Stelle von Wahl-Blättern spielen müssen, belehrt uns, was diese Art der Bethätigung für das Volk bedeute. Da wird nun in jedem stillen Winkel deutschen Landes auf dem Papiere der mancherlei politischen Blätter, deren auch er sich nachgerade erfreuen darf, von Zeit zu Zeit ein plötzlich wild ausbrechender Wahlkampf ausgetobt, an dessen persönlichen Interessen die Bevölkerung selber zwar den allergeringsten Antheil zu nehmen scheint, dessen aufregende, sich immer steigernde Bewegung aber, indem sie zugleich immer tiefer in das gegenseitige Verleumden, Verlästern und Verlügen hineinfürt, endlich doch auch in jede friedliche Hütte, zu Bürger und Bauer, eine widernatürliche Unruhe hineinträgt, welche den Einzelnen glauben macht, das Heil der Welt hange wirklich ab von der Wahl dieses oder jenes grossen Ehrenmannes, und von der Nichtwahl jenes oder dieses grossen Schelmen. Angesichts solcher Vergiftung der Volksseele, wo es sich anscheinend doch um seine eigensten Lebensinteressen handeln soll, möchte man dann schier selbst am Heil der Welt verzweifeln, wäre es uns nicht längst von ganz anderer Seite her verkündet worden.

Wissen wir nun wohl, dass eben nur in diesem Einen das wahre Heil liege, und dass gerade nur insoweit, als von dem Lichte dieses Einen vereinzelte Strahlen in die Seele des Volkes fallen, dieses für sein eigenes Heil sich wahrhaft bethätigen kann: so ist doch auf dem Gebiete der solchen Heiles verlustigen Politik immerhin jedes Korrektiv, das für die allzugross angewachsenen Schäden ernstlich

und ehrlich empfohlen wird, mit Aufmerksamkeit zu beachten, indem die Ehrlichkeit und der Ernst, welche es empfehlen, allerdings in sich selber, oft unbewusst, einen Theil jener einzig heilsamen Macht des göttlichen Lichtes tragen, mag schliesslich das Korrektiv selbst so irrthümlich ausgefallen sein, als es dem Charakter der politischen Welt entspricht, für welche es gemünzt ward. Sind die „Wahlen" also jener schwere Stein, den unsere politische Weisheit in das dunkle Meer des Volkswillens geworfen hat, um an den Ringen, die er schlägt, die Majorität der Stimmen für dieses und jenes Partei-Programm abzumessen: so muss ein dawider empfohlenes „Korrektiv" denn auch wohl auf seinen Wahrheits-Gehalt geprüft werden, damit man sich darüber klar werden könne, ob es dem Volke für Brot gelten dürfe.

Wir wollen unsern Lesern die Hauptsätze der vorliegenden, warmherzigen Empfehlung eines solchen Korrektivs in Kürze mittheilen, und danach nur darauf hinweisen, was uns das Bewusstsein von der uns zu Theile gewordenen Meisterlehre in diesem Betreffe zunächst erwidern lassen wird. Die weitere Arbeit einer praktischen Werthschätzung dürfen wir dann billig jedem Einzelnen überlassen, welcher sich in der Lage befindet, sich eingehender damit beschäftigen zu können.

> „Wir mühen uns ab, das Volk politisch zu „bilden"; (Bildung ist ja das grosse Losungswort des Tages!) aber wozu hilft dem Volke denn die politische Bildung, wenn es von derselben keinen anderen Gebrauch machen kann, als dass es entweder Herrn Schulze oder Herrn Müller oder allenfalls Herrn Schmidt wählt?"

Wir werden dem Verfasser der Broschüre, auch ohne zu wissen, dass er Einer der „Unseren" ist, alsbald sympathisch zugeneigt, wenn wir diesen Satz als Ausgangspunkt seiner Betrachtungen verzeichnet finden. Denken wir dabei an Wagner's Worte: „Das Volk lernt auf einem, dem des historisch-wissenschaftlichen Erkennenden gänzlich entgegengesetzten Wege: — *er*kennt es nicht, so *kennt* es aber doch: es kennt seine „grossen Männer", und es liebt das „Genie", —, so wird uns bei der Ueberzeugung, dass die Herren Schulze, Müller und Schmidt nicht eben zu den „grossen Männern" und „Genies" zu zählen seien, und bei der Erfahrung, dass sehr oft das Volk auch nicht einmal diese, ihm zur Wahl präsentirten Herren Schulze, Müller und Schmidt „kennt", die Bedenklichkeit des ganzen Modus, die politische Bildung des Volkes in Thätigkeit zu setzen, um so eindrucksvoller zum Bewusstsein kommen. Der Verfasser, welcher zudem recht wohl weiss, „dass der Wille der Wähler mit dem Willen des Gewählten, oder, was dasselbe sagen will, der Volkswille mit dem Majoritätswillen der Volksvertretung, sich öfters nicht deckt", wirft hiernach die Kardinalfrage seiner Schrift auf:

> „Wenn nun aber aus allen Wahlen nach allen bisher bekannten und nach allen noch zu erfindenden Wahlsystemen stäts und nothwendig eine Volksvertretung hervorgeht, von deren Beschlüssen an den Volkswillen zu appelliren unter Umständen geboten erscheinen muss, damit nicht für den Volkswillen ein Wille sich ausgebe, der gar nicht der wahre Volkswille ist, — wenn die Nothwendigkeit eines solchen Appells bereits in allen deutschen Verfassungen anerkannt ist, da diese den Regierungen das Recht einräumen, in Fällen, wo es scheint, dass die Volksvertreter den wahren Volkswillen nicht zum Ausdruck bringen, oder zum Ausdruck gebracht haben, diese Volksvertretungen aufzulösen: ist es dann nicht besser und ist es nicht sogar nothwendig:
>
> an die Stelle des bisherigen Rechtes der Regierungen, die Volksvertretungen aufzulösen, das Recht zu setzen, ein Plebiscit anzuordnen, oder wenigstens den Regierungen die Wahl zu lassen, entweder die Volksvertretungen aufzulösen, oder das Volk direkt über seinen Willen in einer bestimmten Angelegenheit zu befragen?"

In einer längeren Betrachtung, welche durch vortreffliche kritische Bemerkungen über das Verhältniss des Volkes zu den Wahlen und den Gewählten sich

Brüx i. B.	Hans Eichler, Musikalienhandlung.
Budapest.	Roszavoelgyi & Comp.
***Budweis** i. Böhmen	L. E. Hansen, Musikalienhandlung.
***Büdingen** (Hessen).	Amtsrichter Rabenau.
Bukarest.	Ed. Wachmann, Direktor des Conservatoriums.
***Bunzlau** (Schlesien).	A. Appun, Musikalienhandlung.
Carlsbad i. B.	Musikdirektor A. Janetschek. (Z.-V.)
Carlsruhe.	Hofkapellmeister Felix Mottl.
Cassel.	Regierungsrath Pape (Zweig-Verein).
***Celle** (Hannover).	Aug. Schulze, Buchhandlung.
Charlottenburg-Berlin	O. Lessmann, Redakteur, Spreestrasse 27.
Chemnitz.	E. Schmeitzner, Verlagsbuchhändler.
Chicago.	C. Wolfsohn, Musikdirektor.
***Christiania** (Norweg.).	Carl Warmuth, Hofmusikalienhandlung.
Coblenz-Ehrenbreitstein.	Dr. Bartold.
Coburg.	F. L. Schemann, Fabrikbesitzer.
***Coelleda** i. Thüringen.	v. Brocke, Buchhandlung.
Cöln.	A. Lesimple.
Colberg.	Frau Consul A. Plüddemann.
Colmar.	Dr. Franz, k. Staatsanwalt.
Constanz.	Musikalienhandlung der Gebr. Hug.
„	Erwin von Schilling, Ingenieurpraktikant.
***Czarnikau** (Posen).	Alexander Deuss, Musikalienhandlung.
***Cottbus** (Preussen).	Schauenburg, Musikalienhandlung.
***Crefeld** (Rheinpr.).	H. Friese, Musikalienhandlung.
Darmstadt.	E. Zernin, Hauptmann à la suite.
***Deggendorf** i. Bayern.	Ph. Krüll, Musikalienhandlung.
***Delitsch** (Prov. Sachs.).	Reinhold Pabst, Musikalienhandlung.
***Dietz** a. Lahn.	Ph. Meckel, Buchhandlung.
Detmold.	A. von Donop, Premier-Lieutenant a. D.
Dortmund.	Otto Uhlig, Köpper'sche Buchhandlung.
Dordrecht.	Nic. M. Bouvy, (Wolwevershaven).
Dresden.	Frz. Plötner, Firma: Adolf Brauer, Musikalienhandl.
„	Reinhold Becker, Componist, Sidonienstr. 19.
***Duisburg** (Rheinpr.).	J. Ewich, Musikalienhandlung.
***Düben** (Prov. Sachsen).	C. H. Renner, Buchhandlung.
***Dülmen** (Westphalen).	J Horstmann, Buchhandlung.
***Dürckheim** a./Haardt.	G. Lang, Buchhandlung.
***Düren** (Rheinprovinz).	W. Solinus, Musikalienhandlung.
Düsseldorf.	Musikdirektor W. Schauseil.
***Durlach** (Baden).	H. Walz, Musikalienhandlung.
***Eichstätt** (Bayern).	Ant. Stillkraut, Musikalienhandlung.
***Eisleben** (Prov. Sachs.).	Kuhnt's Musikalienhandlung.
Eger i. B.	Lorenz Kammerer.
Elberfeld.	Buchhändler E. Lucas jun.
Essen.	Dr. Niemeyer, Rechtsanwalt.
***Erfurt** i. Thüringen).	Ferd. Deutsch (auf Schloss Heldrungen).
***Eutritzsch** b. Leipzig.	J. Grob, Musikalienhandlung.
***Forst** i. Lausitz.	H. G. Janssen, Musikalienhandlung.
***Frankenhausen** i. Th.	Ferd. Deutsch (auf Schloss Heldrungen).

***Frankenthal**(Bayern).	Jul. Henrichs, Musikalienhandlung.
Frankfurt a. M.	M. Gross, Banquier, Röderberg 104.
Fredeburg i. W.	Amtsrichter Bering.
Freiburg i. Br.	Musikdirektor Dimmler.
Fürth.	Paul Winkler, Fabrikbesitzer, Rosenstrasse 2.
***Fulda.**	Richard Mayer, Musikalienhandlung.
***Gardelegen** (Provinz Sachsen).	J. Manger, Musikalienhandlung.
***Gera** (Frstenth. Reuss).	Kanitz's Buchhandlung.
Giessen.	Prof. H. Siebeck, Frankfurterstr. 36.
***Gifhorn** (Hannover).	H. Schulze, Buchhandlung.
Goslar.	Dr. M. Krafft, Gymnasiallehrer.
***Görlitz** (Schlesien).	Musikdirektor Philipp.
***Glogau** (Schlesien).	E. Zimmermann.
***Gnesen** (Prov. Posen).	F. Golisch, Musikalienhandlung.
***Goldap** (Ostpreussen).	O. Schroeder, Buchhandlung.
Gotha.	Hermann Tietz, Hofpianist, Auguststrasse 3.
Göttingen a. d. L.	Dr. Ludwig Schemann.
Graz.	Dr. Friedrich von Hausegger (Zweigverein).
***Gross-Kanitza**(Ung.).	Ph. Fischel, Buchhandlung.
Grossenhain, Sachsen.	Georg H. Zschille.
***Gross-Strehlitz**(Schles.)	A. Wilpert, Buchhandlung.
***Gumbinnen** (Ostpreuss.).	C. Sterzel, Buchhandlung.
Halle a. d. S.	H. Rückert, Referendar.
Hainburg a. d. Donau.	Franz Holdhaus.
Hamburg.	Musikdirektor Armbrust, gr. Bleichen 76. (Z.-V.)
"	H. Hofmann, Redakteur der „Hamb. Nachrichten".
***Hameln** (Hannover).	Ad. Brecht, Buchhandlung.
Hannover.	H. Vitzthum, k. Kammermusiker.
***Harburg** (Hannover).	G. Elkan, Musikalienhandlung.
Heidelberg.	Professor Dr. Ludwig Nohl.
Heilbronn.	L. Mönnich.
Helsingfors, Finnland.	Richard Faltin, Musikdirektor.
Hirschberg(Schlesien).	Lehrer Elsner.
***Hof** i. Bayern.	G. A. Grau, Musikalienhandlung.
***Hohenstein-Ernsthal** in Sachsen.	G. Zimmermann, Musikalienhandlung.
Ingolstadt.	Wilhelm Braun, Lieutenant a. D.
***Inowraclav** (Posen).	T. E. della Rocca, Kapellmeister.
***Innsbruck** (Tyrol).	Joh. Gross, Musikalienhandlung.
Jena.	Dr. Richard Falckenberg. (Z.-V.)
***Kandel** (Pfalz).	von Leth, k. Rentbeamter.
***Kattowitz** (Schlesien).	Oskar Meister, Musiklehrer.
***Kempen** a. Rhein.	Herm. Kleintitschen jr.
Kempten (Bayern).	J. K. Gonetzny, Stadtkassier.
Kiel.	Musikdirektor Albert Keller. (Z.-V.)
Kissingen.	Rektor Ducrue.
***Kitzingen** i. Bayern.	Stahl'sche Buchhandlung.
Klingenthal.	Ernst Moritz Dörfel, Musikdirektor.
Königsberg i. Pr.	G. Wittke, Französ.-Strasse 23.
Komotau i. B.	A. Stumpf, Musikalienhandlung.

***Korneuburg** b. Wien.	H. Aufinger, k. k. Statthalt.-Conc.-Pract.
***Krakow** i. Mecklenb.	Gustaf Bontemps, Musikalienhandlung.
***Kreuzburg** i. Schles.	Oskar Praetorius, Musikalienhandlung.
***Kreuznach** (Rh.-Prov.)	Gebr. Wolf, Musikalienhandlung.
***Kulmbach** i. Bayern.	Theodor Wanderer, Musikalienhandlung.
***Laibach** (öster. Krain).	L. Zeschko, stud. phil.
***Landeck** (Schlesien).	A. Bernhard, Buchhandlung.
Landsberg a. W.	Buchhandlung von Fr. Volger.
***Langensalza** (Prov. Sachsen).	G. Prange, Musikalienhandlung.
***Lauenburg** (Pomrn.).	Paul Schweichler, Musikalienhandlung.
***Laucha** a. Unstr.	J. H. Heise, Buchhandlung.
***Lausigk.**	F. Klinghammer, Buchhandlung.
Leipzig.	Musikalienhandlung von William Auerbach, früher C. F. Kahnt.
Lindau i. B.	Joh. Stettner, Buchhandlung.
***Lingen** (Hannover).	R. van Acken, Buchhandlung.
***Lippstadt** (Westphal.).	A. Staat, Musikalienhandlung.
Linz.	Dr. Adolf Dürrnberger, Hof- u. Ger.-Adv. (Z.-V.)
***Löbau** i. Sachsen).	Emil Olivas, Musikalienhandlung.
***Lobenstein** (Reuss).	Ch. Teich, Musikalienhandlung.
London.	B. L. Mosely, 2. Brick-Court, Temple. (Z.-V.)
Ludwigshafen (Pfalz).	Buchdruckereibesitzer A. Lauterborn.
***Lübeck** a./Trave.	F. W. Kaibel, Musikalienhandlung.
Luzern.	Musikalienhandlung der Gebr. Hug.
***Lyck** (Ostpreussen).	Emil Wiebe, Musikalienhandlung.
***Mährisch-Ostrau.**	Prokisch, Buchhandlung.
Magdeburg.	Musikdirektor Rebling, Johanniskirchhof 2.
Mainz.	Schott Söhne, Musikalienhandlung.
Mannheim.	C. Heckel jun. (Zweig-Verein).
Marburg (Hessen).	Professor Dr. Franz Liszt.
Marburg a. d. Drau (Steiermark).	Oskar Kevschitz.
Marienbad i. B.	Franz Gschihay, Musikalienhandlung.
***Mark-Neukirchen** (Sachsen).	R. Bräutigam.
Marktsteft bei Würzburg.	Frl. M. Sammet.
***Mayen** (Rheinpr.).	A. Simonis jr., Musikalienhandlung.
***Melle** (Hannover).	P. Jünger, Musikalienhandlung.
Memmingen.	Adolf Kerler.
***Meerane** i. Sachsen.	B. Send, Buchhandlung.
***Meppen** (Hannover).	H. Meyer, Buchhandlung.
***Meseritz** (Posen).	Otto Kuntzmüller, Musikalienhandlung.
Metz.	Dr. Druffel, Martinsplatz 1.
Mühlhausen i. Th.	Lehrer Jänicke.
München.	Musikalienhandlung von Schmid & Janke, Maximilianstrasse 37 (Zweigverein).
„	Der Orden vom heiligen Gral. Oskar Merz, Georgenstrasse 4.
***München-Gladbach** (Rheinprovinz).	L. Boltze, Musikalienhandlung.

Stipendienstiftung für die Bühnenfestspiele in Bayreuth.

Die Stiftung ist nach dem Wunsche Richard Wagner's begründet zum Zwecke der Erleichterung des Besuches der Bühnenfestspiele für unbemittelte Freunde und Jünger der von uns gepflegten Kunst; Mittel aus derselben werden bewilligt auf Empfehlung entweder der Spender selbst oder auf Zeugniss der Ortsbehörden des Petenten oder bewährter Freunde der Sache, als Entschädigung für Reise und Aufenthalt, wogegen der Verwaltungsrath der Bühnenfestspiele nach Möglichkeit der Stipendienstiftung Freiplätze für die durch sie Begünstigten zur Verfügung stellen wird.

Bei der Vertheilung der Stipendien werden in der Regel nur solche Gesuchsteller berücksichtigt, die sich als Mitglieder des Allgem. R.-Wagner-Vereines ausweisen, oder solche, welche sich bereit erklären, diesem Vereine beizutreten.

Gesuche um Stipendien wolle man, möglichst unter Beifügung solchen Ausweises, sowie einer Empfehlung eines Spenders oder eines bewährten Freundes der Sache (am Besten eines Vertreters des Allgem. R.-Wagner-Vereines) oder der betreffenden Ortsbehörde, **bis spätestens 30. Juni d. J.** an Herrn Friedrich Schön in Worms richten, der auch weitere Spenden für diesen Zweck entgegennimmt.

Bayreuth, 1. April 1884.

Der Verwaltungsrath der Bayreuther Bühnenfestspiele.

Im Anschlusse an die obige Bekanntmachung beehrt sich der Unterzeichnete, über die Wirksamkeit und den Stand der seiner Verwaltung unterstellten Stipendienstiftung das Folgende mitzutheilen:

Es wurden für die Bühnenfestspiele des vorigen Jahres an 20 Personen (meist Deutsche und Oesterreicher, 1 aus Italien) Stipendien bewilligt, in Beträgen von ℳ 30 bis ℳ 170, zusammen ℳ 1320. Für diese 20 Stipendiaten erwirkte die Stiftung vom Verwaltungsrathe 30 Freikarten, dazu noch weitere 36 Freikarten für Gesuchsteller, die anderweitiger Beihülfe nicht bedurften.

Gunsten der Regierungen eingewirkt haben. Nur wenn die Stimmung des Volks gewechselt hat, wird dasselbe einen Wechsel seiner Vertreter vornehmen. Denn die Wahlen werden, wie wir oben ausgeführt haben, wesentlich durch das Gefühl des Volkes bestimmt. Ereignisse aber, die auf die Volksstimmung zu Gunsten der Regierungen einwirken, geschehen nicht alle Tage."

„In gewöhnlichen Zeitläuften werden aber die Hetzer leichtes Spiel haben; denn das Gefühl der Massen ist noch viel leichter zu verwirren, als ihr Verstand und ihre Vernunft. In gewöhnlichen Zeitläuften wird daher die Auflösung einer Volksvertretung nicht zum Vortheil der Regierungen, sondern zum Vortheil der Hetzer ausschlagen."

Die Macht des Ereignisses, des Volkserlebnisses, stellt sich also der Thätigkeit der Politik, der Volksagitirung, gegenüber. Das wäre schon etwas, wenn die wirklich in das Volksleben einschneidenden „parlamentarischen Fragen" dem Volksgefühle zu Ereignissen würden, anstatt nur in Form von Partei-Programm-Paragraphen sich scheinbar an die Vernunft des Volkes zu wenden, um endlich doch nur durch eine künstlich gemachte Stimmung, welche „Stimmen" zusammenbringt, entschieden zu werden. Der Verfasser nimmt an, dass das Plebiscit wohl ein Ereigniss für das Volk sein müsse, und zwar eines, das wirklich direkt an seine Vernunft sich wendet. Sehr schön, wenn auf diese Weise in der That das Volk mit der Politik der Regierung wieder eine lebendige Fühlung gewänne; wenn es seinen eigenen Willen einmal selbst erlebte. Aber es soll diess durch das Mittel seiner entscheidenden „Vernunft" thun. Offenbar ist also seinem, weit mächtigeren Gefühle in dieser Sache wenig zu vertrauen. Es scheint, als wäre das Gefühl des Volkes durch die Stimmung-Macherei der Wahlen bereits völlig verwirrt und verdorben, ja, ertödtet worden; wogegen die Vernunft wenigstens noch gar nicht in Gebrauch getreten wäre, sodass es sich hier noch fragte, ob sie denn vorhanden, und wenn vorhanden, ob sie soweit zu „bilden" sei, um den „Ereignissen" der Plebiscite sich gewachsen zu zeigen, und wirklich dem „Volkswillen" reinen und unmissverständlichen Ausdruck zu geben.

Wie hofft nun der Verfasser die — als vorhanden angenommene — Volksvernunft für die rechte Reaktion auf das Ereigniss der Plebiscite zu bilden? — Wie es bei dem Losungsworte „Bildung" bleibt, so auch bei dem Bildungsmittel „Journalismus". Wir sind längst daran gewöhnt die ernstesten Fragen des Volkswohles und Volkslebens nur unter der Voraussetzung der Unabänderlichkeit der parlamentarischen Staatsverfassung und der journalistischen Volksbelehrung abhandeln zu sehen. Diess ist der Kulturboden, auf welchem das Volk politisch lebt, und dessen Beseitigung nur durch die nihilistische Revolution herbeizuführen scheint, welche zugleich den Untergang aller Kultur bedeutet. Sonach wendet sich ein ehrlich und ernst es meinender Politiker mit seinem Vorschlage eines Wahl-Korrektivs auch zuletzt an die wichtigste Instanz der Zeit: die Presse. Was er von ihr aussagt, ist wiederum sehr richtig; und was dabei an Aussichten und Hoffnungen herauskommt, entspricht dem, was sich von ihr sagen liess.

„Die Zeitungen haben die ideale Aufgabe, oder sollten sie doch haben, das Volk politisch zu bilden. Politische Bildung kann aber, wie alle wahre Bildung, nicht durch Einlernen einiger allgemeinen Grundsätze, die an und für sich vielleicht richtig sein mögen, angeeignet werden. Diese allgemeinen Grundsätze sind für Denjenigen, der ihren Umfang und ihre Bedeutung, mit einem Wort ihre praktische Giltigkeit, nicht durch gründliche, objektive Erörterung der kleinsten, scheinbar geringfügigsten Einzelfrage studirt, nichts als leere Phrasen, nichts als Redensarten". „Da die Wahlen die einzige reale politische Leistung sind, die vom Volke heutzutage verlangt wird — abgesehen vom Steuerzahlen und Militärdienst — so können die politischen Zeitungen „für Jedermann aus dem Volk" zu gar keinem anderen praktischen Zwecke geschrieben werden, als um die Wahlen zu beeinflussen. Jener „Jedermann aus dem Volke" ist eben der Wähler. Je mehr sich also die Zeitungen der Erfüllung ihrer idealen Aufgabe, im Volke politische Bildung zu verbreiten, nähern, destoweniger können sie dem praktischen Zweck, der ihnen

jetzt einzig und allein gesteckt ist, [illegible]
werden. Denn in demselben Maasse [illegible]
fragen unterrichten, wodurch allein [illegible]
in demselben Maasse tragen sie zur [illegible]
Die erdrückenden Majoritäten bei den Wahlen [illegible]
möglich, dass jeder Wähler auf den Ausdruck [illegible]
Einzelfragen verzichtet. Er wird aber dieses [illegible]
weniger er über die Einzelfragen unterrichtet [illegible]
schwerer werden, je selbständiger sein Urtheil [illegible]
je grösser seine politische Bildung ist. Die [illegible]
Zeitungen handeln also ganz gegen dieses Interesse [illegible]
Bildung beizubringen suchen.“

„Sobald einzelne Zeitungen es versuchen, einmal [illegible]
Frage zu urtheilen, und die Rücksicht auf das Wahlinteresse [illegible]
setzen, so müssen sie sehr bald erfahren, dass sie [illegible]
schreiben. Das Publikum für derartige objektive Erörterungen [illegible]
kann erst durch das Institut des Plebiscits geschaffen werden [illegible]
einer würdigen Existenz kann den Zeitungen erst dadurch [illegible]
die jetzige Alleinherrschaft der Wahlen in dem politischen Leben [illegible]
brochen, und zunächst mindestens neben die Wahlen als Lenker [illegible]
gestellt wird.“

Betrachten wir uns nun noch das schöne Bild, welches [illegible]
von der Thätigkeit des Journalismus unter dem Einflusse des Plebiscits [illegible]
Ich zweifle doch, ob es den Lesern so dabei zu Muthe werden wird [illegible]
einer idealen geistigen Thätigkeit, einer „würdigen Existenz“ des [illegible]
Volks- und Staatsleben gegenüberträten.

„Durch das Plebiscit werden die Zeitungen zu sachlichen Erörterungen [illegible]
zwungen werden; sie werden auch nicht anders können, als ihren Lesern [illegible]
selbständigen Beurtheilung der Plebiscits-Frage nöthigen Materialien [illegible]
Hand zu geben. Denn auch die Regierungen werden, sobald sie ein Plebiscit
anlassen, dafür Sorge tragen, dass die zur Abstimmung Berufenen mit den Ma-
rialien bekannt gemacht werden, die ihnen, den Regierungen, zur Beurtheilung [illegible]
Frage dienlich scheinen. Ebensogut, wie die Regierungen jetzt fast [illegible]
Haushaltungs-Vorstande ein Konvolut „Zählpapiere“ zusenden, [illegible]
haltungs-Vorstande ein Konvolut „Plebiscitspapiere“ [illegible]
und wenn jeder Haushaltungs-Vorstand die Belehrungen [illegible]
über Ausfüllung der Zählpapiere begreifen kann (was [illegible]
ist), so wird er auch die Belehrungen des litterarischen Bureau [illegible]
Den Belehrungen der Regierungen würden die in der [illegible]
nirenden Zeitungen Gegenbelehrungen [illegible]
Zeitungen würden wieder die opponirenden Organe [illegible]
blätter würden vertheilt, Volksversammlungen [illegible]
der Plebiscitspapiere, der Zeitungsartikel, [illegible]
Volksversammlungen wäre sachlich [illegible]
de omnibus rebus et quibusdam aliis [illegible]
allein die Frage, die zur Entscheidung [illegible]
werden müssen.“

Müssen? — Diese Nothwendigkeit [illegible] ge-
ehrlich meint. Aber Wem diktirt [illegible] auch
sich äussern müssenden“ Journalisten [illegible] nd wie
neue Generation idealer Journalisten [illegible] tliche
ja, bleibt nicht die ganze Sphäre [illegible] finden
auf Druckpapier abgehandelt [illegible]
Parteischreiber das leiden[illegible]
die so tief eingewurzelte [illegible]
einem Schlage verschwinden [illegible]
und Gegengründe [illegible]
machen? Sobald [illegible]
wird sie eben [illegible]

Eine grössere Anzahl von Gesuchen musste abschlägig beschieden werden, weil sie den Bedingungen der Stiftung nicht entsprachen.

Für freundliche Unterstützung bei der Entscheidung über die Gesuche schuldet der Unterzeichnete den Herren Dr. L. Schemann in Göttingen und Freiherrn von Wolzogen in Bayreuth verbindlichsten Dank.

An die Herren Vertreter des Allgem. R.-Wagner-Vereines erlaube ich mir die ergebene Bitte zu richten, ihrerseits bei Zuweisung von Stipendiaten jeweils über das Maass der erwünschten Unterstützung freundliche Andeutungen machen zu wollen. —

Schliesslich beehre ich mich, unter dem Ausdrucke des herzlichsten Dankes an die freundlichen Spender, Mittheilung zu machen über den Stand des Stipendienfonds.

Stand bei der vorigen Veröffentlichung (Bayreuther Blätter 1883, S. 188):	ℳ 3120.—
Zinsen bis 15. Juni 1883:	„ 92.20
	ℳ 3212.20
Ausbezahlt 20 Stipendien:	„ 1320.—
	ℳ 1892.20

Fernere Spenden gingen ein:

7. Juni 1883:	Von Frau von H., Bellin	ℳ 100.—
12. „ „ :	„ Herrn H. E., Mannheim	„ 40.—
14. „ „ :	„ „ A. G., New-York	„ 20.—
19. „ „ :	„ Frau von Sch., Berlin	„ 200.—
5. Okt. „ :	„ Herrn G. und Herrn D., Riga	„ 150.—
8. Nov. „ :	„ „ A. G., New-York	„ 160.—
Dazu Zinsen :		„ 66.12
	Heutiger Stand:	ℳ 2628.32

Worms, 1. April 1884.

Friedrich Schön.

Druck von Th. Burger, Bayreuth.

Münster i. W.	Musikdirektor Louis Roothaan.
***Naugard** (Pommern).	A. Hartmann, Buchhandlung.
Naumburg a. S.	Frl. E. Nietzsche, Weingartenstr. 18.
***Neuenburg** a./D.	A. Prechter, Musikalienhandlung.
Neuhaus i. B.	J. Holtsche, Musikalienhandlung.
***Neu-Ruppin.**	R. Petrenz, Buchhandlung.
***Neu-Salz.**	Gustaf Massute.
***Neustadt** a./H.	A. H. Gottschik, Buchhandlung.
***Neu-Strelitz.**	G. Barnewitz, Hof-Musikalienhandlung.
***Neu-Ulm** i. Bayern.	J. Bruckner, Musikalienhandlung.
Newburyport(M.U.St.)	William C. Todd.
New-York.	A. Gebhard, 35. Mercer Street.
***Nienburg** a./Weser.	H. Boesendahl, Buchhandlung.
***Nördlingen.**	Leonhard Schmid, Chorregent.
***Nordhausen** (Prov. Sachsen).	Georg Wimmer, Musikalienhandlung.
Nürnberg.	Hofmusikalienhandlung W. Schmid (Zweig-Verein).
***Oelsnitz** (Sachsen).	L. Aue, Buchhandlung.
***Offenbach** a./M.	Ad. André, Musikalienhandlung.
Oldenburg.	Hofkapellmeister A. Dietrich.
***Oldenburg** a./H.	J. Steinberg, Lehrer.
***Olmütz** (Mähren).	Wladimir Laber, Kapellmeister.
***Oppeln** i. Schlesien.	Eug. Franck, Buchhandlung.
***Oschersleben** (Provinz Sachsen.)	Gebr. Koeppel, Musikalienhandlung.
***Osnabrück** (Hannov.).	G. Veith, Buchhandlung.
Osterwieck a. H.	Schmidt, Amtsrichter.
***Parchim** i. Mecklenbg.	H. Wehdemann, Buchhandlung.
***Passau** i. Bayern.	Brückelmayer, kgl. Präparandenlehrer.
Paris.	S. Chamberlain.
***Pforzheim** i. Baden.	O. Rickers, Musikalienhandlung.
Plauen i. V.	Zöphel, Musikdirektor.
***Posen** a./Warthe.	Ed. Bote & Bock, Buchhandlung.
Pössneck.	Lehrer J. H. Löffler.
***Potsdam.**	H. Liebner, Hof-Musikalienhandlung.
Prag.	Dr. A. v. Palitschek, k. Landessekretär, Karlsg. 56.
Prenzlau.	Robert Barthol, Buchhändler.
***Quackenbrück** (Han.).	B. Küster, Gymnasiallehrer.
Quedlinburg.	Musikdirektor Th. Forchhammer.
***Radeberg** (Sachsen).	Otto Jansen, Buchhandlung.
***Rastatt** i. Baden.	von Woyna, Hauptmann.
Reichenberg i. B.	J. Schütz, Bürgerschullehrer. (Z.-V.)
***Regensburg.**	J. G. Boessenecker, Musikalienhandlung.
Riga.	C. Fr. Glasenapp.
***Rosenberg** (Oberschl.)	A. Jaschke, Buchhandlung.
Rumburg i. B.	A. Thiele.
***Ruhrort** a./Rh.	Dr. Andraee, Musikalienhandlung.
Salzburg.	Dr. Stiegler, Advokat.
***Schmalkalden** (Hess.-Nassau).	Feodor Wilisch, Musikalienhandlung.
Schweinfurt.	German Raab.

Schwerin i. M.	Musikalienhandlung von Goltermann.
***Schwetzingen** i. Bad.	C. Schwab, Buchhandlung.
***Schwiebus** (Preuss.).	Gustaf Bernhardt, Buchhandlung.
***Selb** i. Bayern.	C. Kirsch, Buchhandlung.
Siegen.	Kaufmann C. F. Wurm.
Simbach bei Braunau.	v. Preen auf Osternberg.
Sonneberg i. Th.	Bernhard Roth, Lehrer.
***Sorau** (Preussen).	O. Klinkmüller, Buchhandlung.
Spandau.	Dr. B. Pretzsch, Gymnasiallehrer.
Speyer.	Musikdirektor Scheffter.
Spremberg.	Hoffmann, kgl. Landrath.
St. Gallen.	Musikalienhandlung der Gebr. Hug.
***St. Wendel** (Rheinpr.).	A. Sicius, Buchhandlung.
Stassfurt bei Magdeburg.	Dr. Fritz Kögel.
***Steinau** a./Od. (Schles.).	A. Ziehlke, Musikalienhandlung.
Stettin.	R. Seidel, Tonkünstler, Linderstrasse 21.
***Stolp** (Pommern).	E. Rahn, Musikalienhandlung.
Strassburg i. E.	Dr. O. Meyer, k. Univers.-Bibliothekar (Zweigverein).
***Striegau** (Schlesien).	C. Kliemer, Buchhandlung.
Stuttgart.	Prof. Joseph Kürschner, Reinsburgstrasse 45.
***Thale** a./Harz.	F. Grupe, Buchhandlung.
Teplitz i. B.	H. Dominicus, Musikalienhandlung.
Tetschen a. d. Elbe.	Victor Ritter von Fritsch.
***Tilsit** (Preussen).	Wil. Lohaus, Musikalienhandlung.
Tirschenreuth.	C. Metzger, Fabrikbesitzer.
Tölz.	Fiedler, Redakteur.
***Torgau** a./Elbe.	Jul. Reichard, Musikalienhandlung.
Trier.	P. E. Hoene, Musikalienhandlung.
Triest.	Musikdirektor Heller.
***Troppau** (Oester.-Schlesien).	Hub. Wondra, Musikdirektor u. Dirigent der Sing-Akademie.
Tübingen.	Prof. Dr. C. Köstlin.
***Uelzen** (Hannover).	Hugo Starcke, Buchhandlung.
Untermünsterthal.	A. Bauer.
Utrecht (de Bilt bei Utrecht).	Hugo Nolthenius, Praeceptor Gymnasii.
Venedig.	Rossi, Kapellmeister des Lic. Marcello (Sa. Marina Calle Scaletta Nr. 6034).
***Verden** (H.)	O. Fischer, Musikalienhandlung.
Viersen.	Fabrikant Ad. Schmidt.
Villingen.	Ingenieur Hilpert.
Washington.	Anton Glötzner (Care of W. G. Metzerott & Comp. Pennsylvania Avenue).
Warnsdorf i. B.	A. Thiele. (Z.-V.)
Weimar.	Banquier Moritz.
***Weinheim** a. d. B.	Fr. Ackermann, Verlagsbuchhandlung.
***Weissenfels** (Provinz Sachsen).	G. Huschke, Musikalienhandlung.
Wels a. d. Traun.	J. Haas, Musikalienhandlung.
***Werdau** (Sachsen-Altenburg).	F. Schreider, Buchhandlung.

* **Wickrath** (Rheinprov.).	H. Kremer, Buchhandlung.
Weyarn Post Thalham.	Friedr. Dilger.
Wien.	Akademischer Wagnerverein (Zweig-Verein), Musikvereinsgebäude.
"	Hofmusikalienhandlung von J. Gutmann.
Wiesbaden.	Dr. Wiegand, prakt. Arzt, Wilhelmstr. 13.
Winterthur.	Musikdirektor G. Rauchenecker.
Wismar.	H. Witte, Hinstorff'sche Hofbuchhandlung.
Worms.	Friedrich Renz.
Würzburg.	Dr. Kliebert.
Zeitz.	C. Löberg, Chordirigent.
"	Weidmann, Direktor d. Ges. gem. Chors.
* **Zeulenroda** (Reuss).	Gust. Merseburger, Buchhandlung.
* **Ziegenhals** (Schles.).	A. Pietsch, Buchhandlung.
Zirndorf bei Nürnberg.	Hein. Bock.
Zittau.	Paul Fischer, Musikdirektor.
Znaim (Mähren).	Carl Pichler, Gymnasiallehrer.
* **Zülz** i. Schlesien.	Rob. Felder, Musikalienhandlung.
Zürich.	Musikalienhandlung der Gebr. Hug.
Zwickau.	Musikalienhandlung von H. Kahnt.

Druck von Th. Burger, Bayreuth.

vor. Inhalt und Bedeutung der Ausdrucksäusserung dürfen aber durch diese Vervollkommnung nicht getrübt werden. Ihrer ursprünglichen Aufgabe, Ausdruck zu sein, und sich als solcher zu bezeigen, müssen sie treu bleiben, wenn sie nicht ihrer ureigenen Wirkung, der sie ja ihre Bedeutung für die Kunst verdanken, verlustig gehen sollen.

Einen entscheidenden Einfluss auf die Entwickelung der Ausdrucksmittel hat die Verhüllung des Körpers durch die Kleidung geübt. Sie hat es verursacht, dass die dem Ausdrucke zugewendete Aufmerksamkeit in gesteigertem Maasse auf die Mienengeberde und namentlich auf die Lautäusserung gerichtet worden ist. Diesem bisher noch wenig gewürdigten Momente wird man wohl auch bei der Frage der Entwickelung der Sprache einen Einfluss einräumen müssen. Auch bei der Mittheilung durch die Sprache spielt die Geberde eine Rolle. Es giebt Völker, die sich im Finstern gar nicht verständigen können. Noch heutzutage und in den gebildetsten Kreisen, also in jenen, welchen man die grösste Herrschaft über den körperlichen Organismus zutrauen kann, ist die Sprache von Geberden begleitet. Insbesondere sind dabei Geberden bevorzugt, welche unserer Tracht und Sitte nach den Blicken und der Aufmerksamkeit Anderer am meisten zugänglich sind, so das Mienenspiel und die Gestikulation mit den Händen und Armen. Bei minder kultivirten Völkern, bei Ungebildeten und bei Kindern verbreitet sich die Geberde weiter über den Körper und nimmt auch die Bewegungen der Beine häufig in Anspruch. Dagegen kommt ihr die Nüanzirungsfähigkeit der Geberden Gebildeter nicht zu.

Nicht nur in der gesehenen, auch in der gehörten Bewegung, in der Lautgeberde ist ein Mittel der Verständigung gegeben, ja, dieses hat die Eigenschaft der Verständigung sogar in noch höherem Grade. Es ist ausserordentlich nüanzirungsfähig und vermag auch den Rhythmus der Geberde zu vermitteln. Die Lautgeberde tritt uns also nun in dreifacher Eigenschaft entgegen:

Als Mittel zur Verständigung; als Mittel des Ausdruckes; und endlich, in ihrer Vervollkommnung zum Ton, als ein Phänomen, welches an sich physiologische Wirkungen eigener Natur hervorzubringen vermag. In allen diesen Richtungen ist es einer Weiterbildung fähig, und jede ist in derselben beeinflusst von der andern.

auszeichnet, sucht der Verfasser zunächst nachzuweisen, dass „das Ergebniss der Neuwahlen im Falle der Kammerauflösung nur als ein höchst unvollkommener Ausdruck des Volkswillens über den eingetretenen Konflikt, als eine ganz undeutliche und unverständliche Antwort des Volks auf die an dasselbe gerichtete Frage anzusehen ist“.

„Ist es möglich, diesen Nachweis zu führen, so ist das Interesse, welches Frager und Gefragter, Regierung und Volk, an der Einführung des Plebiscits in dem von uns angegebenen Umfang haben, evident; beide können sich dann überhaupt erst verständigen. Denn dass das Plebiscit den Willen des Volkes in einer bestimmten Frage zum reinen, klaren, nicht misszuverstehenden Ausdruck bringen muss, wird man nicht bestreiten wollen.“

Wir lassen den letzten Satz für jetzt noch unbestritten stehen. Vielleicht bringt uns der Verfasser selbst im weiteren Verlaufe seiner Schrift auch die für uns weit wichtigere Nachweisung, dass „das Volk“ im Stande ist, „seinen Willen in einer bestimmten Frage“ zum reinen Ausdruck zu bringen. Zunächst sagt er, in Bezug auf den „*Wahl*-Modus“, das gerade Gegentheil, und zwar mit ebenso deutlichen, wie wahren Worten:

„Dass der Volkswille durch die Wahlen bezüglich jeder einzelnen Tagesfrage zum deutlichen, bestimmten, sicheren Ausdruck gelangen könnte, daran ist gar nicht zu denken. Denn über welche Unsumme politischer Fragen ist nicht der Wähler gezwungen bei jeder Wahl in einem Athem abzuurtheilen? Müssten, Beispiels halber, in dem Augenblick, da wir diess schreiben (Herbst 1883), Wahlen für den deutschen Reichstag stattfinden, so hätte jeder Reichswähler zu urtheilen 1) über die sozialpolitischen Reformvorschläge des Fürsten Reichskanzlers, 2) über das Militär-Pensions-Gesetz, 3) über die Verlängerung des Gesetzes gegen die Ausschreitungen der Sozialdemokratie, 4) über die Reform der Aktiengesellschaften, 5) über die Reform der Zuckersteuer, 6) über etwaige Reformen der Bier- und Branntweinsteuer, 7) über die Entschädigung unschuldig Verurtheilter, 8) über die Kolonisationsfragen, 9) über den Antisemitismus, 10) über die zünftlerischen Bestrebungen, 11) über zweijährige Budgetperioden, 12) über die Vermehrung der Artillerie — und wer weiss, über was für Fragen noch sonst. Wie soll nun der unglückliche Wähler es anfangen, seinen Willen in allen Fragen, die gerade zu den sogenannten „brennenden“ Tagesfragen gehören, zu dokumentiren? Kann er Jemand wählen, der alle diese Fragen genau so beantwortet, wie er sie beantwortet wissen will? Er thäte dann am gescheitesten, sich selbst zu wählen. — — — Aber gesetzt, er fände einen Kandidaten, der alle Tagesfragen genau so beantwortet, wie er sie beantwortet wissen will, und gesetzt jeder Wähler fände einen solchen, würden dann in einem Wahlkreise von 25000 Wahlberechtigten nicht mindestens 25 Kandidaten aufgestellt werden müssen? Es wäre diess das Minimum; denn dass 1000 Wähler unter 25000 Wahlberechtigten in allen politischen Tagesfragen, um die es sich bei der Wahl handelt, übereinstimmten, wäre schon eine ganz ungeheuerliche Annahme. Selbst Hänel und Eugen Richter sollen ja, wie man sagt, nicht in allen Fragen übereinstimmen. — — — Wer indiskret genug ist, die Maske zu lüften, der sieht, dass auch die angebliche Einheit der Parteien nur dadurch ermöglicht wird, dass die Minorität ihr divergirendes Urtheil in einzelnen Fragen zu Gunsten der Parteimajorität fortwährend aufgiebt, dass sie ein unaufhörliches Opfer des Intellekts bringt. Ueberhebt euch deshalb nicht zu sehr in eurem Dünkel, ihr „Jünger der Seichtheit“, wie euch Platen nennt, ihr Bewunderer des Modernen, über die mittelalterliche Kirche. Dasselbe Mittel, das *sacrificio dell' intelletto,* welches der Kirche den imponirenden Bau einer den ganzen Erdkreis umfassenden Gemeinschaft ermöglichte, dient euch dazu, eure Parteien und Parteichen zusammenzuleimen und zusammenzukleistern. Denn auch die politischen Wahlen, aus denen eure Parteien hervorgehen, wie sie ihrerseits wieder die Wahlen, in ewigem Selbstgebärungsprozess, erzeugen, sind nur dadurch möglich, dass jeder Wähler einen Theil seiner politischen Intelligenz ad acta legt und sich irgend einer der vorhandenen Parteien durch Abgabe seiner Stimme für den von dieser Partei aufgestellten Kandidaten anschliesst. — Der Wähler weiss ganz genau, dass er, wenn seine Stimme überhaupt zur praktischen Geltung kommen soll, keine andere Wahl hat, als die Wahl zwischen den verschiedenen gedruckten Zetteln, die ihm am Eingang zum Wahllokale gratis verabreicht werden. Seine Wahl und seine Qual ist keine andere, als die Frage: soll er den fortschrittlichen,

den nationalliberalen, den konservativen, den klerikalen, den sozialdemokratischen oder welchen anderen vorhandenen Parteizettel benutzen — zum Ablesen, wenn er den Namen des Kandidaten laut nennen muss, oder zum Einwerfen in die Urne. Gewöhnlich wird ihm die Wahl sehr leicht, und seine Qual wird nicht gross; denn er hat sich in sein Schicksal bereits ergeben; er weiss meistens ganz genau, was er ist, und wohin er gehört."

Diess zeigt uns allerdings eine bedenkliche Wissenschaft, Kenntniss und Bildung des Volkes! Gewiss, sie wird durch den Wahlmodus recht eigentlich gesetzmässig geaicht; aber woher nehmen wir die Gewissheit, dass nach Wegfall dieses Modus das politische Wissen des Volkes zugleich mit der Freiheit seiner Aeusserung auch die Fähigkeit sich zu äussern erhalten haben werde? Eine wohl aufzuwerfende Frage. Sie wird uns noch nicht genügend durch folgende Worte des Verfassers beantwortet, welche gleichwohl einen bedeutenden Punkt in der ganzen Frage berühren, indem sie das Volks-Gefühl, die Volks-Stimmung, wenn auch in einschränkender Weise, als ein entscheidendes Moment in der politischen Bethätigung des Volkes bezeichnen.

„Es genügt, dass wir das Grundgebrechen, welches den Wahlen mit innerer Nothwendigkeit anhaftet, aufgedeckt haben, um die Wahlen richtig charakterisiren zu können. Die Wahlen sind, wenn man das Beste von ihnen sagen will, was sich sagen lässt, ein durch das Gefühl, die Empfindung bestimmter Willensausdruck des Volkes. Die Sympathien, Antipathien, Hoffnungen und Befürchtungen des Wählers geben ihm den Impuls zu dem jeweilig grösseren jeweilig kleineren Verzicht auf die Kundgebung seiner Ueberzeugungen. Wenn daher das Wahlergebniss auch nur als ein höchst unvollkommener Ausdruck des Volkswillens, soweit er durch die Vernunft der Wähler bestimmt wird, gelten muss, und daher aus dem Wahlergebniss ein sicherer Schluss auf den Volkswillen in Beziehung auf einzelne Fragen gar nicht gezogen werden kann, so darf das Wahlergebniss doch als ein ziemlich getreuer Ausdruck der Volksstimmung gelten. Man sollte sich aber sagen, dass es höchst gefährlich ist, in solchen Dingen, die doch auch kühlen Verstand erfordern, wie die Politik und die Gesetzgebung es sind, dem Gefühl des Volkes über die Vernunft desselben die Uebermacht einzuräumen. Und diess thut man, wenn man nicht neben die Wahlen wenigstens als Korrektiv das Plebiscit setzt, in welchem die Vernunft des Volkes, soweit sie vorhanden ist, wenigstens die Möglichkeit hat, sich frei zu bethätigen. Und wenn man zu der Vernunft des Volkes wenig Vertrauen hat, so sollte man doch noch viel weniger auf Stimmungen desselben bauen. Namentlich sollten es die Regierungen nicht thun; denn eine oppositionelle Stimmung ist leicht zu machen, und wer Stimmung zu machen versteht, wird Stimmen fangen."

Offenbar fragt es sich hier, was macht die „Stimmung" des Volkes? Oder: was erregt das Volksgefühl nach irgend einer Richtung hin derart, dass es gestimmt wird, mit zweifelloser Bestimmtheit, so und nicht anders seine Stimme abzugeben. Das zweifellose Gefühl ist gewiss eine weit grössere Macht, als die kühl abwägende Vernunft, welche auch im besten Falle immer noch auf eine anders abwägende treffen mag, also bei einer Entscheidung von zweifelhaftem Werthe es bewenden lassen muss, solange sie nicht mit dem zweifellosen Volksgefühle durchaus übereinstimmt. Macht bedeutet aber zugleich Gefahr; wer hat sie in Händen, wer lenkt und wer benutzt sie? Wer kann sie endlich meistern, wenn sie gefährlich wird? Der Verfasser, der bisher vom „Stimmung machen" mit Recht warnend und abwehrend gesprochen hatte, beschliesst diesen Theil seiner Schrift mit einem Absatze von anderem Inhalte: die Stimmung des Volkes erscheint darin als „realiter verursacht", nicht mehr als „intellektuell gemacht". Ein bedeutsamer Unterschied, der hier nur im Interesse der gegenwärtigen Aufgabe des Autors, die „Auflösung der Volksvertretungen" zurückzuweisen, allzu oberflächlich gestreift erscheint:

„Das Recht, die Volksvertretungen aufzulösen, hat daher für die Regierungen nur dann einen Werth, wenn sie von diesem Recht nach Eintritt solcher Ereignisse Gebrauch machen können, welche auf die Stimmung des Volkes zu

Gunsten der Regierungen eingewirkt haben. Nur wenn die Stimmung des Volks gewechselt hat, wird dasselbe einen Wechsel seiner Vertreter vornehmen. Denn die Wahlen werden, wie wir oben ausgeführt haben, wesentlich durch das Gefühl des Volkes bestimmt. Ereignisse aber, die auf die Volksstimmung zu Gunsten der Regierungen einwirken, geschehen nicht alle Tage."

„In gewöhnlichen Zeitläuften werden aber die Hetzer leichtes Spiel haben; denn das Gefühl der Massen ist noch viel leichter zu verwirren, als ihr Verstand und ihre Vernunft. In gewöhnlichen Zeitläuften wird daher die Auflösung einer Volksvertretung nicht zum Vortheil der Regierungen, sondern zum Vortheil der Hetzer ausschlagen."

Die Macht des Ereignisses, des Volkserlebnisses, stellt sich also der Thätigkeit der Politik, der Volksagitirung, gegenüber. Das wäre schon etwas, wenn die wirklich in das Volksleben einschneidenden „parlamentarischen Fragen" dem Volksgefühle zu Ereignissen würden, anstatt nur in Form von Partei-Programm-Paragraphen sich scheinbar an die Vernunft des Volkes zu wenden, um endlich doch nur durch eine künstlich gemachte Stimmung, welche „Stimmen" zusammenbringt, entschieden zu werden. Der Verfasser nimmt an, dass das Plebiscit wohl ein Ereigniss für das Volk sein müsse, und zwar eines, das wirklich direkt an seine Vernunft sich wendet. Sehr schön, wenn auf diese Weise in der That das Volk mit der Politik der Regierung wieder eine lebendige Fühlung gewänne; wenn es seinen eigenen Willen einmal selbst erlebte. Aber es soll diess durch das Mittel seiner entscheidenden „Vernunft" thun. Offenbar ist also seinem, weit mächtigeren Gefühle in dieser Sache wenig zu vertrauen. Es scheint, als wäre das Gefühl des Volkes durch die Stimmung-Macherei der Wahlen bereits völlig verwirrt und verdorben, ja, ertödtet worden; wogegen die Vernunft wenigstens noch gar nicht in Gebrauch getreten wäre, sodass es sich hier noch fragte, ob sie denn vorhanden, und wenn vorhanden, ob sie soweit zu „bilden" sei, um den „Ereignissen" der Plebiscite sich gewachsen zu zeigen, und wirklich dem „Volkswillen" reinen und unmissverständlichen Ausdruck zu geben.

Wie hofft nun der Verfasser die — als vorhanden angenommene — Volksvernunft für die rechte Reaktion auf das Ereigniss der Plebiscite zu bilden? — Wie es bei dem Losungsworte „Bildung" bleibt, so auch bei dem Bildungsmittel „Journalismus". Wir sind längst daran gewöhnt die ernstesten Fragen des Volkswohles und Volkslebens nur unter der Voraussetzung der Unabänderlichkeit der parlamentarischen Staatsverfassung und der journalistischen Volksbelehrung abhandeln zu sehen. Diess ist der Kulturboden, auf welchem das Volk politisch lebt, und dessen Beseitigung nur durch die nihilistische Revolution herbeizuführen scheint, welche zugleich den Untergang aller Kultur bedeutet. Sonach wendet sich ein ehrlich und ernst es meinender Politiker mit seinem Vorschlage eines Wahl-Korrektivs auch zuletzt an die wichtigste Instanz der Zeit: die Presse. Was er von ihr aussagt, ist wiederum sehr richtig; und was dabei an Aussichten und Hoffnungen herauskommt, entspricht dem, was sich von ihr sagen liess.

„Die Zeitungen haben die ideale Aufgabe, oder sollten sie doch haben, das Volk politisch zu bilden. Politische Bildung kann aber, wie alle wahre Bildung, nicht durch Einlernen einiger allgemeinen Grundsätze, die an und für sich vielleicht richtig sein mögen, angeeignet werden. Diese allgemeinen Grundsätze sind für Denjenigen, der ihren Umfang und ihre Bedeutung, mit einem Wort ihre praktische Giltigkeit, nicht durch gründliche, objektive Erörterung der kleinsten, scheinbar geringfügigsten Einzelfrage studirt, nichts als leere Phrasen, nichts als Redensarten". „Da die Wahlen die einzige reale politische Leistung sind, die vom Volke heutzutage verlangt wird — abgesehen vom Steuerzahlen und Militärdienst — so können die politischen Zeitungen „für Jedermann aus dem Volk" zu gar keinem anderen praktischen Zwecke geschrieben werden, als um die Wahlen zu beeinflussen. Jener „Jedermann aus dem Volke" ist eben der Wähler. Je mehr sich also die Zeitungen der Erfüllung ihrer idealen Aufgabe, im Volke politische Bildung zu verbreiten, nähern, destoweniger können sie dem praktischen Zweck, der ihnen

jetzt einzig und allein gesteckt ist, dem Zweck der Wahlbeeinflussung gerecht werden. Denn in demselben Maasse, wie sie das Volk über die politischen Einzelfragen unterrichten, wodurch allein wahre politische Bildung befördert werden kann, in demselben Maasse tragen sie zur Stimmenzersplitterung bei den Wahlen bei. Die erdrückenden Majoritäten bei den Wahlen sind, wie wir sahen, nur dadurch möglich, dass jeder Wähler auf den Ausdruck seiner Ueberzeugung in gewissen Einzelfragen verzichtet. Er wird aber diesen Verzicht um so leichter leisten, je weniger er über die Einzelfragen unterrichtet ist; dieser Verzicht wird ihm um so schwerer werden, je selbständiger sein Urtheil in diesen Einzelfragen, das heisst, je grösser seine politische Bildung ist. Die im Partei-Interesse erscheinenden Zeitungen handeln also ganz gegen dieses Interesse, wenn sie dem Volke politische Bildung beizubringen suchen."

„Sobald einzelne Zeitungen es versuchen, einmal objektiv über irgend eine Frage zu urtheilen, und die Rücksicht auf das Wahlinteresse der Partei bei Seite setzen, so müssen sie sehr bald erfahren, dass sie dann für gar kein Publikum schreiben. Das Publikum für derartige objektive Erörterungen einer Einzelfrage kann erst durch das Institut des Plebiscits geschaffen werden. Die Möglichkeit einer würdigen Existenz kann den Zeitungen erst dadurch gegeben werden, dass die jetzige Alleinherrschaft der Wahlen in dem politischen Leben des Volkes gebrochen, und zunächst mindestens neben die Wahlen als Korrektiv das Plebiscit gestellt wird."

Betrachten wir uns nun noch das schöne Bild, welches der Verfasser sich von der Thätigkeit des Journalismus unter dem Einflusse des Plebiscits ausmalt. Ich zweifle doch, ob es den Lesern so dabei zu Muthe werden wird, als wenn sie einer idealen geistigen Thätigkeit, einer „würdigen Existenz" des Wortes im Volks- und Staatsleben gegenüberträten.

„Durch das Plebiscit werden die Zeitungen zu sachlichen Erörterungen gezwungen werden; sie werden auch nicht anders können, als ihren Lesern die zur selbständigen Beurtheilung der Plebiscits-Frage nöthigen Materialien an die Hand zu geben. Denn auch die Regierungen werden, sobald sie ein Plebiscit veranlassen, dafür Sorge tragen, dass die zur Abstimmung Berufenen mit den Materialien bekannt gemacht werden, die ihnen, den Regierungen, zur Beurtheilung der Frage dienlich scheinen. Ebensogut, wie die Regierungen jetzt fast jährlich jedem Haushaltungs-Vorstande ein Konvolut „Zählpapiere" zusenden, könnte jedem Haushaltungs-Vorstande ein Konvolut „Plebiscitspapiere" zugesandt werden; und wenn jeder Haushaltungs-Vorstand die Belehrungen des statistischen Büreaus über Ausfüllung der Zählpapiere begreifen kann (was oft gar nicht so leicht ist), so wird er auch die Belehrungen des litterarischen Büreaus begreifen können. Den Belehrungen der Regierungen würden die in den betreffenden Fragen opponirenden Zeitungen Gegenbelehrungen gegenüberstellen — die zustimmenden Zeitungen würden wieder die opponirenden Organe zu widerlegen suchen. Flugblätter würden vertheilt, Volksversammlungen abgehalten werden; aber der Inhalt der Plebiscitspapiere, der Zeitungsartikel, der Flugblätter und der Reden in den Volksversammlungen wäre sachlich und müsste sachlich sein; es könnte nicht *de omnibus rebus et quibusdam aliis* darin gehandelt werden, sondern einzig und allein die Frage, die zur Entscheidung durch das Plebiscit steht, würde erörtert werden müssen."

Müssen? — Diese Nothwendigkeit ist der Wunsch des Einzelnen, der es ehrlich meint. Aber Wem diktirt er sie zu? — Wer schreibt diese „sachlich sich äussern müssenden" Journale? Wird uns aus dem Plebiscit heraus eine neue Generation idealer Journalisten geboren werden? Bleiben nicht die Menschen, ja, bleibt nicht die ganze Sphäre dieselbe, in welcher die Fragen des Volkswohles auf Druckpapier abgehandelt werden? Giebt sich nicht auch heute ein jeder Parteischreiber das leidenschaftliche Ansehen der reinsten Sachlichkeit? Wird die so tief eingewurzelte moderne Manier journalistisch zu politisiren wie mit einem Schlage verschwinden können, um einem würdigen Austausche von Gründen und Gegengründen, alle auf Grund einer höchst sachlichen Statistik, Platz zu machen? Sobald eine Frage von verschiedenen Seiten beleuchtet werden soll, wird sie eben von verschiedenen Standpunkten aus beleuchtet, das Interesse mischt

sich hinein, die Färberkunststückchen beginnen, und die Sachlichkeit ist, wo sie heute ist: d. h. ein Jeder führt nach Kräften den Beweis ihres Alibi beim Andern. Werden die Parteien, welche jetzt unser ganzes politisches Leben, wie man zu sagen pflegt „bedingen", nämlich die politische Bewegung im Volke verursachen, werden sie dem Ereignisse gegenüber, dass nun, anstatt auf einmal 12 Fragen an sie, nur immer je eine einzelne an das Volk gerichtet wird, die Flaggen senken, unter denen sie bisher so lustig und erfolgreich gefahren waren, und dafür von allen Seiten her dem Volke über diese eine Frage nur noch reinsachliche Aufklärungen zuführen? — Soll das Volk denn doch noch immer journalistisch gebildet werden, damit es entscheiden lerne, was zu seinem Besten dient, nun, so muss jedenfalls zu allererst das Mittel der Aufklärung, welches heute noch unsere „Zeitungen" vorstellen, sehr bedeutend umgebildet und völlig neu-gebildet werden. Also in der That so etwas wie eine neue Generation von „Zeitungsschreibern", welche aufrichtige Redner vor dem Volke wären und im Worte die Wahrheit ehrten, die müssten erst unter uns aufkommen und sich — nicht wieder aus Zeitungen oder in Parlamenten „bilden", — sondern aus einem innigen Mitleben mit dem Volke, und mit einem schönen Vertrauen zu Denen, welchen seine höchste Leitung als schwere Lebenspflicht obliegt. Kurz mit moralischen Kräften von religiöser Tiefe und Innigkeit müssten die Belehrer des Volkes, als selbst zum Volke gehörig, und nicht als eine papierene Zwischenwelt, die weder Fisch noch Fleisch, weder Geist noch Volk ist, in eine freie, grosse, würdige Thätigkeit treten.

Das wäre freilich eine Idealisirung unserer jetzigen Zustände, wie sie nicht nur durch einen politischen Stimm-Modus-Wechsel herbeigeführt werden kann, wozu vielmehr eine innere moralische Revolution gehören würde. Nur dadurch aber würde diese Revolution als wahre, friedliche und heilsame Regeneration sich verwirklichen können, dass das Volk selbst an Stelle „politischer Bildung", welche heute noch mehr als „Miss- und An-Bildung" erscheint, ein gesundes, unmittelbares, natürliches Empfinden dessen, was ihm Noth thäte, sich wieder gewänne, — dass es wieder Volk würde, anstatt politischer Begriff zu sein, dass es dem Reinmenschlichen wieder verständnissvoll in das Auge blicken lernte, und das Göttliche in sich, von der Gnadenmacht des Kaisers bis zum Lebensrechte des Arbeiters, ehrfurchtsvoll wieder erkennte.

Das Volk! — Ein grosses, ergreifendes Wort! — Aber was ist dieses Volk, das seinen „Willen" nun unmittelbar durch eine allgemeine Stimmen-Abgabe kund thun soll? Das Volk, das einer „selbständigen Beurtheilung" der ihm vorgelegten „Materialien" fähig sein soll, und das doch ohne journalistische Vermittelung nicht begreifen würde, um was es sich handelt? Das Volk, welches nun also „selbständig", unter einem vielfältigen Für und Wider von lauter sachlichen Gründen, über eine Frage entscheiden soll, welche doch bisher die gewitzigste Intelligenz des Journalismus zur höchsten Anstrengung angespannt hatte, damit nur erst jene Gründe so oder so aufgefunden und aufgestellt werden konnten? Das Volk, welches alle jene verschiedentlich sachlich begründenden „Blätter" und „Gegenblätter", sammt den Konvoluten der Regierungstatistik, erst durcharbeiten müsste, um über eine Frage sich klar zu werden, während es jetzt diese selbe Frage, in Gesellschaft von 11 anderen einzelnen Fragen, gern seinen „Vertretern" parlamentarisch zu behandeln überlässt, um nur nachher in seinem Parteiblatt nachzusehen, wo in der Debatte etwa ein „Bravo" — „hört! hört!" oder „Heiterkeit" hinter den Worten seines Redners steht! Dieses Volk müsste ein sehr weises Volk sein, wenn es — auch ganz ungestört von journalistichen Erläuterungen, derenthalben „Jedermann im Volke" doch nach wie vor

immer nur sein „Journal" befragen würde — zu einem klarbewussten eigenen Willen darüber kommen könnte: ob das Sozialistengesetz verlängert werden solle, oder ob die Artillerie zu vermehren ist, oder ob wir Kolonien haben müssen, oder ob Bismarck nach Canossa gehen dürfe!

Auch die Volksstimmung, von aller Volksvernunft abgesehen, wird da wenig helfen. Lasst die Volksstimmung in Frankreich „Revanche" heissen, und die Volksstimmung in Deutschland „Friede", und danach die militärischen Vorlagen annehmen oder verwerfen: es dürfte ein bedenkliches Resultat für uns herauskommen! Ja, wenn das Volk in der That zum Selbstbewusstsein käme, dass es wüsste, was es ist, was es bedarf, und was es will! Wir hätten den Weltfrieden und das Paradies auf Erden. Aber das ist ein ideales Volk, und das ideale Volk würde weder Parlamente noch Journale, ja, nicht einmal eine offizielle Statistik nöthig haben!

R. Wagner sagte noch im Jahre 1849: „Das gesellschaftliche Glaubensbekenntniss der Zukunft wird nur in einer positiven Bethätigung jener Lehre Jesus bestehen können, in welcher er ermahnt: „Sorget nicht, was werden wir essen, was werden wir trinken, noch auch, womit werden wir uns kleiden, denn dieses hat euch euer himmlischer Vater alles von selbst gegeben!" „Dieser himmlische Vater wird dann kein anderer sein, als die soziale Vernunft der Menschheit, welche die Natur und ihre Kultur sich zum Wohle Aller zu eigen macht."

Aber im Jahre 1865 fügte er hinzu: „Man hält es für zweifellos sicher, dass Niemand richtiger als die Gemeinde selbst ihres wahrhaften nächsten Lebensbedürfnisses inne wird, und die Mittel zur Befriedigung desselben aufzufinden vermag; es wäre bedenklich, wenn hierfür der Mensch mangelhafter organisirt sein sollte, als das Thier. Dennoch werden wir oft zu der gegentheiligen Ansicht gedrängt, wenn wir sehen, wie der gewöhnliche Menschenverstand selbst hierfür, d. h. für die richtige Erkenntniss seines nächsten Bedürfnisses wenigstens nicht in dem Grade ausreicht, dass es in geselliger Weise und gemeinschaftlich befriedigt werde: wirklich zeigt uns das Vorhandensein von Bettlern und zu Zeiten sogar von Verhungernden, wie schwach es im Grunde um den gemeinsten Menschenverstand stehen müsse. Wir treffen also bereits hier auf eine grosse Schwierigkeit, die es kosten muss, wirkliche Vernunft in die gemeinsamen Bestimmungen der Menschen zu bringen."

Es wird uns wohl eigenthümlich ergreifen müssen, wenn wir diesem Zweifel an der sozialen Vernunft des Volkes in dem Gemüthe eines aus dem Schoosse des Volkes selbst hervorgegangenen Genius der Wahrheit begegnen; und seltsam muss es uns hiernach gemuthen, wenn wir den Schluss der hier besprochenen Broschüre so sicheren Schrittes und lauten Rufes wieder in die zu Anfang geöffnete „Pforte der Gewissheit" hineinwandern sehen, ohne dass inzwischen auch die ehrlichste und klügste Betrachtung der politischen Zustände uns irgendwie die ersehnte Nachweisung gebracht hätte, dass die Frage, was der „eigentliche Volkswille" ist, bei dem Volke selber ihre rechte, bestimmte Antwort finden könne.

„Wir glauben, dass es für die Monarchien jedenfalls besser ist, die Wahrheit zu sehen, anstatt den Schein der Wahrheit. Die Wahrheit ist das tägliche Brot alles geistigen Lebens. Wenn die monarchischen Regierungen auf den Volkswillen überhaupt Rücksicht nehmen sollen und wollen, so müssen sie auch danach fragen dürfen, was denn, in einer bestimmten Frage, der eigentliche Volkswille ist. Der Volkswille, wie ihn die Wahlen zum Ausdruck bringen, ist sehr oft nur ein Gespenst, selbst von Gespensterfurcht erzeugt, einer Furcht, welche die Stimmung „machenden" Wahlagitatoren und Volksbeglücker zu verantworten haben. Die

Wahlen bedürfen daher eines Korrektivs, damit die Wahrheit laut werden kann. Dieses Korrektiv ist das Plebiscit; denn das Plebiscit ist kein Schein, keine Phrase, sondern Wahrheit; es ist ein schönes Ja, ein schönes Nein!"

Für uns bleibt es nach alledem die alte Frage: wer spricht das schöne Ja, das schöne Nein? — Spricht es das Verständniss Michel's? — oder die Einbläserei Wühlhuber's? — oder der Leitartikel Meyer's? — oder die Autorität Moltke's und Bismarck's? — Ein Konglomerat alles dessen erscheint uns Das, was dem „Volkswillen" zu Grunde liegt; und keines der trefflichen Worte des wohlmeinenden und in einem wahren Sinne „aufgeklärten" Verfassers hat uns diese Meinung wiederlegen können. Birgt unsere Frage aber jenen eigentlichen sehr ernsten Kern: „Was ist das Volk"? so hat uns unser Meister darauf auch sehr ernst geantwortet: „Das Volk ist der Inbegriff aller Derjenigen, welche eine gemeinschaftliche Noth empfinden. Zu ihm gehören daher alle diejenigen, welche ihre eigene Noth als eine gemeinschaftliche erkennen, oder sie in einer gemeinschaftlichen begründet finden; somit alle diejenigen, welche die Stillung ihrer Noth nur in der Stillung einer gemeinsamen Noth verstehen dürfen, und demnach ihre gesammte Lebenskraft auf die Stillung ihrer, als gemeinsam erkannten Noth verwenden; — denn nur die Noth, welche zum Aeussersten treibt, ist die Kraft des wahren Bedürfnisses; nur ein gemeinsames Bedürfniss ist das wahre Bedürfniss; nur die Befriedigung eines wahren Bedürfnisses ist Nothwendigkeit; und nur das Volk handelt nach Nothwendigkeit; daher unwiderstehlich, siegreich und einzig wahr!" — Und so hätten wir hier nicht nur die Antwort auf die Frage, was das Volk sei, sondern auch, was Wahrheit sei: der Ausdruck der gemeinsam empfundenen Noth. —

Wann aber vermag das Volk es jetzt noch eine gemeinsame Noth zu empfinden? Ist ihm nicht die Kraft solchen natürlichen Empfindens gerade durch das Zwischenspiel der Politik eben so sehr benommen worden, wie die Fähigkeit künstlerischen Empfindens? Ist es anders im Stande eine solche Noth zu empfinden, als wenn es, eben wahrhaft „in höchster Noth", sich zur verzweifelten Umstürzung des Bestehenden aufrafft? So wirkt also das heilig verbindende Gefühl der Volksnoth, anstatt produktiv und beglückend, nur noch destruktiv und unheilvoll. Das beweist, wie das Volksgefühl, zurückgedrängt und über sich selbst unklar, sich im Gegensatze befindet zu der herrschenden Zivilisation mit ihren Moden und Praktiken. Nur in vereinzelten Momenten, wenn durch die Zivilisation selbst das Menschliche durchbricht, da jauchzt auch das erweckte Volksgefühl ihm zu, und es giebt eine solche Stimmung, welche dann auch der Regierung zum willkommenen politischen Hilfsmittel dienen mag, wie der Verfasser diess oben schilderte. Aber nicht aus vorübergehenden Stimmungen lässt sich über jenen tiefen Gegensatz die feste Brücke schlagen, welche dem lebendigen Volkswohle den freien Weg eröffnen könnte, obwohl in ihnen immer noch etwas von der hilfreichen Kraft des menschlichen Gemüthes lebt, das den politischen Moden und Experimenten fehlt.

Auch in der hier besprochenen Broschüre sehen wir den Versuch vor uns, auf ein ideal gedachtes Volk mit realen Mitteln zu wirken. Im Gegentheile sollte es versucht werden, auf das reale Volk mit idealen Mitteln zu wirken. Ist nun wirklich jeder solch ehrlicher und ernster Versuch, wie jede ehrliche und ernste Volksstimmung, schon ein Athemhauch des Idealismus, und hat man es daher innig zu wünschen, dass immer mehr solcher edleren und reineren Athemzüge die Volksseele zu einem neuen Leben, von Innen hervor, moralisch befreien möchten, um damit äusserliche polititische Korrektive allmählig immer entbehrlicher werden zu lassen: so müsste dennoch diess so langsame und ver-

einzelte Anwachsen einer inneren, seelischen Neubildung des Volkes in den weit schneller aufschwellenden Nöthen der Zeit endlich verloren gehen und ihre schöne, intime Regenerationsarbeit durch die entsetzliche Sturmfluth eines brutalen Revolutionsschreckens mit einem Male vernichtet sehen, — wenn nicht zuvor durch grosse ideale Mächte des Gemüthes selbst alle jene einzelnen moralisch-reformatorischen Bestrebungen in eine gewisse Gemeinsamkeit, zu dem organischen Gebilde einer wahren Kultur, zusammengefasst würden.

Diese idealen Mächte nennen wir Religion und Kunst. Der schlichte Menschenblick des Kaisers sah in der Bewegung unserer Zeit eine tiefe Noth, die seinem theilnahmvollen Herzen das Wort seines grossen Ahnherrn wieder entlockte: „Es muss mehr Religion in das Volk!" — während ihm zugleich, auf manches sympathisch Einzelne schauend, eine tröstliche Hoffnung aufzugehen schien, der er mit dem anderen Worte Ausdruck gab: „er könne ruhig fernen, ihm nicht mehr beschiedenen Tagen entgegensehen, solange der Deutsche sein Gemüth zum Regenten in der Moral und im Wandel mache." Wie nun dem Volke „mehr Religion" zu geben sei, um dadurch eben seinem Gemüthe die starke Macht einer Regentschaft über das gesammte sittliche Leben zu verleihen, das wäre schwer zu sagen; wenn nicht andererseits demselben Volksgemüthe noch jetzt eine so tiefe seelische Erregung hätte zu Theile werden können durch die Kunst, welche ihm thatsächlich durch unseren Meister gegeben worden ist, und welche in sich auch die ahnungsvolle Kraft einer religiösen Erneuerung birgt. Hier ist ein grosses Beispiel gegeben, wie ein verirrtes und verwirrtes Volksgefühl sich an einem schönen und erhabenen Bilde wiederfinden, wiedererkennen, wiederaufrichten könne, und wie ihm, durch ein intimes Mitleben mit solcher Kunst, auch für sein eigenes Fühlen, Denken und Handeln eine veredelte Form eingebildet werden könnte, — eine Form, welche hingegen den unwillkührlichen Aeusserungen gemeinsamer Noth des unkünstlerischen, nur politischen Menschen völlig abgehen müsste. Die dem Volksgemüthe wiedergegebene ideale Kunst versöhnt es, unter der Segensmacht eines erhabenen Wahnes, mit den Schrecken des unkünstlerisch angeschauten und undeutlich empfundenen Lebens, und führt es zurück in seine innersten Tiefen, wo an der ewig bewegten Quelle des menschlichen Herzens die ernste Engelsgestalt der heiligen Religion ihren reinen Blick gläubig in das Bild der Gottheit versenkt. In dem Zusammenhange von Kunst und Religion wirkt jene gemeinsame ideale Kulturmacht, welche dem politischen Sklaven der modernen Zivilisation allein wahrhaftigen Trost und innere Freiheit im Wirrsal des Lebens zu verleihen, und ihn einem neuen Leben in schöner Sittlichkeit zuzuführen vermag. Diesem Troste weiter nachzusinnen, mögen wir uns immer wieder die Worte des Meisters vergegenwärtigen, mit denen auch diese unsere Betrachtung abschliesse:

„Die Geschichte dürfte, wenn wir sie als die Schule des Menschen-Geschlechtes betrachten, die durch sie gewonnene Lehre uns darin erkennen lassen, dass wir einen, aus dem blinden Walten des weltgestaltenden Willens herrührenden, der Erreichung seines unbewusst angestrebten Zieles verderblichen, Schaden mit Bewusstsein wieder zu verbessern, gleichsam das vom Sturm umgeworfene Haus wieder aufzurichten und gegen neue Zerstörung zu sichern, angeleitet worden seien. Wir würden, selbst bei der Annahme bedeutender Erschütterungen unserer irdischen Wohnstätten, für alle Zukunft gegen die Möglichkeit des Rückfalles des menschlichen Geschlechtes von der erreichten Stufe höherer sittlicher Ausbildung gesichert sein, wenn unsere durch die Geschichte dieses Verfalles gewonnene Erfahrung ein religiöses Bewusstsein in uns begründet und befestigt hat, dem jener drei Millionen Hindu's ähnlich, deren wir vorangehends gedachten." — —

Wahlen bedürfen daher eines Korrektivs, damit die Wahrheit laut werden kann. Dieses Korrektiv ist das Plebiscit; denn das Plebiscit ist kein Schein, keine Phrase, sondern Wahrheit; es ist ein schönes Ja, ein schönes Nein!"

Für uns bleibt es nach alledem die alte Frage: wer spricht das schöne Ja, das schöne Nein? — Spricht es das Verständniss Michel's? — oder die Einbläserei Wühlhuber's? — oder der Leitartikel Meyer's? — oder die Autorität Moltke's und Bismarck's? — Ein Konglomerat alles dessen erscheint uns Das, was dem „Volkswillen" zu Grunde liegt; und keines der trefflichen Worte des wohlmeinenden und in einem wahren Sinne „aufgeklärten" Verfassers hat uns diese Meinung wiederlegen können. Birgt unsere Frage aber jenen eigentlichen sehr ernsten Kern: „Was ist das Volk"? so hat uns unser Meister darauf auch sehr ernst geantwortet: „Das Volk ist der Inbegriff aller Derjenigen, welche eine gemeinschaftliche Noth empfinden. Zu ihm gehören daher alle diejenigen, welche ihre eigene Noth als eine gemeinschaftliche erkennen, oder sie in einer gemeinschaftlichen begründet finden; somit alle diejenigen, welche die Stillung ihrer Noth nur in der Stillung einer gemeinsamen Noth verstehen dürfen; und demnach ihre gesammte Lebenskraft auf die Stillung ihrer, als gemeinsam erkannten Noth verwenden; — denn nur die Noth, welche zum Aeussersten treibt, ist die Kraft des wahren Bedürfnisses; nur ein gemeinsames Bedürfniss ist das wahre Bedürfniss; nur die Befriedigung eines wahren Bedürfnisses ist Nothwendigkeit; und nur das Volk handelt nach Nothwendigkeit; daher unwiderstehlich, siegreich und einzig wahr!" — Und so hätten wir hier nicht nur die Antwort auf die Frage, was das Volk sei, sondern auch, was Wahrheit sei: der Ausdruck der gemeinsam empfundenen Noth. —

Wann aber vermag das Volk es jetzt noch eine gemeinsame Noth zu empfinden? Ist ihm nicht die Kraft solchen natürlichen Empfindens gerade durch das Zwischenspiel der Politik eben so sehr benommen worden, wie die Fähigkeit künstlerischen Empfindens? Ist es anders im Stande eine solche Noth zu empfinden, als wenn es, eben wahrhaft „in höchster Noth", sich zur verzweifelten Umstürzung des Bestehenden aufrafft? So wirkt also das heilig verbindende Gefühl der Volksnoth, anstatt produktiv und beglückend, nur noch destruktiv und unheilvoll. Das beweist, wie das Volksgefühl, zurückgedrängt und über sich selbst unklar, sich im Gegensatze befindet zu der herrschenden Zivilisation mit ihren Moden und Praktiken. Nur in vereinzelten Momenten, wenn durch die Zivilisation selbst das Menschliche durchbricht, da jauchzt auch das erweckte Volksgefühl ihm zu, und es giebt eine solche Stimmung, welche dann auch der Regierung zum willkommenen politischen Hilfsmittel dienen mag, wie der Verfasser diess oben schilderte. Aber nicht aus vorübergehenden Stimmungen lässt sich über jenen tiefen Gegensatz die feste Brücke schlagen, welche dem lebendigen Volkswohle den freien Weg eröffnen könnte, obwohl in ihnen immer noch etwas von der hilfreichen Kraft des menschlichen Gemüthes lebt, das den politischen Moden und Experimenten fehlt.

Auch in der hier besprochenen Broschüre sehen wir den Versuch vor uns, auf ein ideal gedachtes Volk mit realen Mitteln zu wirken. Im Gegentheile sollte es versucht werden, auf das reale Volk mit idealen Mitteln zu wirken. Ist nun wirklich jeder solch ehrlicher und ernster Versuch, wie jede ehrliche und ernste Volksstimmung, schon ein Athemhauch des Idealismus, und hat man es daher innig zu wünschen, dass immer mehr solcher edleren und reineren Athemzüge die Volksseele zu einem neuen Leben, von Innen hervor, moralisch befreien möchten, um damit äusserliche politische Korrektive allmählig immer entbehrlicher werden zu lassen: so müsste dennoch diese so langsame und ver-

einzelte Anwachsen einer inneren, seelischen Neubildung des Volkes in den weit schneller aufschwellenden Nöthen der Zeit endlich verloren gehen und ihre schöne, intime Regenerationsarbeit durch die entsetzliche Sturmfluth eines brutalen Revolutionsschreckens mit einem Male vernichtet sehen, — wenn nicht zuvor durch grosse ideale Mächte des Gemüthes selbst alle jene einzelnen moralisch-reformatorischen Bestrebungen in eine gewisse Gemeinsamkeit, zu dem organischen Gebilde einer wahren Kultur, zusammengefasst würden.

Diese idealen Mächte nennen wir Religion und Kunst. Der schlichte Menschenblick des Kaisers sah in der Bewegung unserer Zeit eine tiefe Noth, die seinem theilnahmvollen Herzen das Wort seines grossen Ahnherrn wieder entlockte: „Es muss mehr Religion in das Volk!" — während ihm zugleich, auf manches sympathisch Einzelne schauend, eine tröstliche Hoffnung aufzugehen schien, der er mit dem anderen Worte Ausdruck gab: „er könne ruhig fernen, ihm nicht mehr beschiedenen Tagen entgegensehen, solange der Deutsche sein Gemüth zum Regenten in der Moral und im Wandel mache." Wie nun dem Volke „mehr Religion" zu geben sei, um dadurch eben seinem Gemüthe die starke Macht einer Regentschaft über das gesammte sittliche Leben zu verleihen, das wäre schwer zu sagen; wenn nicht andererseits demselben Volksgemüthe noch jetzt eine so tiefe seelische Erregung hätte zu Theile werden können durch die Kunst, welche ihm thatsächlich durch unseren Meister gegeben worden ist, und welche in sich auch die ahnungsvolle Kraft einer religiösen Erneuerung birgt. Hier ist ein grosses Beispiel gegeben, wie ein verirrtes und verwirrtes Volksgefühl sich an einem schönen und erhabenen Bilde wiederfinden, wiedererkennen, wiederaufrichten könne, und wie ihm, durch ein intimes Mitleben mit solcher Kunst, auch für sein eigenes Fühlen, Denken und Handeln eine veredelte Form eingebildet werden könnte, — eine Form, welche hingegen den unwillkührlichen Aeusserungen gemeinsamer Noth des unkünstlerischen, nur politischen Menschen völlig abgehen müsste. Die dem Volksgemüthe wiedergegebene ideale Kunst versöhnt es, unter der Segensmacht eines erhabenen Wahnes, mit den Schrecken des unkünstlerisch angeschauten und undeutlich empfundenen Lebens, und führt es zurück in seine innersten Tiefen, wo an der ewig bewegten Quelle des menschlichen Herzens die ernste Engelsgestalt der heiligen Religion ihren reinen Blick gläubig in das Bild der Gottheit versenkt. In dem Zusammenhange von Kunst und Religion wirkt jene gemeinsame ideale Kulturmacht, welche dem politischen Sklaven der modernen Zivilisation allein wahrhaftigen Trost und innere Freiheit im Wirrsal des Lebens zu verleihen, und ihn einem neuen Leben in schöner Sittlichkeit zuzuführen vermag. Diesem Troste weiter nachzusinnen, mögen wir uns immer wieder die Worte des Meisters vergegenwärtigen, mit denen auch diese unsere Betrachtung abschliesse:

„Die Geschichte dürfte, wenn wir sie als die Schule des Menschen-Geschlechtes betrachten, die durch sie gewonnene Lehre uns darin erkennen lassen, dass wir einen, aus dem blinden Walten des weltgestaltenden Willens herrührenden, der Erreichung seines unbewusst angestrebten Zieles verderblichen, Schaden mit Bewusstsein wieder zu verbessern, gleichsam das vom Sturm umgeworfene Haus wieder aufzurichten und gegen neue Zerstörung zu sichern, angeleitet worden seien. Wir würden, selbst bei der Annahme bedeutender Erschütterungen unserer irdischen Wohnstätten, für alle Zukunft gegen die Möglichkeit des Rückfalles des menschlichen Geschlechtes von der erreichten Stufe höherer sittlicher Ausbildung gesichert sein, wenn unsere durch die Geschichte dieses Verfalles gewonnene Erfahrung ein religiöses Bewusst[illegible]ündet und befestigt hat, dem jene drei Millionen Hindu's ähnlic[illegible]hends gedachten." — —

. .. „Verstehen wir sie recht, diese Geschichte, im Geiste und in der Wahrheit. Erkennen wir, mit dem Erlöser im Herzen, dass nicht ihre Handlungen, sondern ihre Leiden die Menschen der Vergangenheit uns nahe bringen und unseres Gedenkens würdig machen, dass nur dem unterliegenden, nicht dem siegenden Helden unsere Theilnahme zugehört: die Werke der Leidenden, der dichterischen Weisen, sollen uns nun geleiten und angehören, während die Thaten der Handelnden der Geschichte nur durch jene uns noch vorhanden sein werden." —

„Meine Gedanken in diesem Betreff kamen mir als schaffendem Künstler in seinem Verkehre mit der Oeffentlichkeit an: mich durfte bedünken, dass ich in diesem Verkehre auf dem rechten Wege sei, sobald ich die Gründe erwog, aus welchen selbst ansehnliche und beneidete Erfolge vor dieser Oeffentlichkeit mich durchaus unbefriedigt liessen. Da es mir möglich geworden ist, auf diesem Wege zu der Ueberzeugung davon zu gelangen, dass wahre Kunst nur auf der Grundlage wahrer Sittlichkeit gedeihen kann, durfte ich der Ersteren einen um so höheren Beruf zuerkennen, als ich sie mit wahrer Religion vollkommen eines erfand." (Wagner-Lexikon, S. 662).

„Diess leistet die Kunst, und sie zeige ich daher meinen Freunden als den freundlichen Lebensheiland, der zwar nicht wirklich und völlig aus dem Leben hinausführt, dafür aber innerhalb des Lebens über dieses erhebt und es selbst uns als ein Spiel erscheinen lässt, das, wenn es selbst zwar auch ernst und schrecklich erscheint, uns hier doch wiederum nur als ein Wahngebilde gezeigt wird, welches uns als solches tröstet und der gemeinen Wahrhaftigkeit der Noth entrückt. Das Werk der edelsten Kunst wird von ihnen gern zugelassen werden, um, an die Stelle des Ernstes des Lebens tretend, ihnen die Wirklichkeit wohlthätig in den Wahn aufzulösen, in welchem sie selbst, diese ernste Wirklichkeit, uns endlich wiederum nur als Wahn erscheint: und im entrücktesten Hinblicke auf dieses wundervolle Wahnspiel wird ihnen endlich das unaussprechliche Traumbild der heiligsten Offenbarung, urverwandt sinnvoll deutlich und hell wiederkehren. Die Nichtigkeit der Welt, hier ist sie offen, harmlos, wie unter Lächeln zugestanden: denn, dass wir uns willig täuschen wollten, führte uns dahin, ohne alle Täuschung die Wirklichkeit der Welt zu erkennen." (Wagner-Lexikon S. 388/89).

„Es ist nicht anders! Die tiefste Erkenntniss lässt uns begreifen, dass im eigenen inneren Grunde des Gemüthes, nicht aber aus der nur von aussen uns vorgestellten Welt, die wahre Beruhigung uns kommen kann: unsere Wahrnehmungsorgane für die äussere Welt sind nur zur Auffindung der Mittel der Befriedigung für das Bedürfniss des dieser Welt gegenüber eben sich so vereinzelt und bedürftig vorkommenden Individuums bestimmt; unmöglich können wir mit denselben Organen den Grund der Einheit aller Wesen erkennen, sondern diess gestattet sich uns einzig durch das neue Erkenntnissvermögen, welches uns plötzlich wie durch Gnade erweckt wird, sobald die Eitelkeit der Welt sich uns selbst auf irgend welchem Wege zum innigen Bewusstsein bringt. Der wahrhaft Religiöse weiss daher auch, dass er der Welt nicht eigentlich auf theoretischem Wege, oder gar durch Disputation oder Kontroverse, seine innere, tief beseligende Anschauung mittheilen, und sie von der Wahrhaftigkeit derselben überzeugen kann: er kann diess nur auf praktischem Wege durch das Beispiel, durch die That der Entsagung, der Aufopferung, durch unerschütterliche Sanftmuth, durch die erhabene Heiterkeit des Ernstes, der sich über all' sein Thun verbreitet." (Wagner-Lexikon S. 660/61.).

H. v. W.

E. Schlaeger: Die litterär- und kulturgeschichtliche Entstehung des Urchristenthums. Berlin, 1883. Als Manuscript gedruckt.

Dieser Vortrag bietet uns die Quintessenz der Bruno Bauer'schen Auffassung von der Entstehung des Christenthumes dar. Muss diese von uns mit aller ihr gebührenden ernsten Theilnahme beachtet werden, so erleichtert E. Schlaeger's kurzgefasste, aber durchaus geistig belebte und fesselnde Darstellung die Mühe einer ersten Bekanntschaft in verdienstlicher Weise.

Einestheils stimmen die Resultate der Kritik Bauer's — insoweit sie nämlich eine geistige Lostrennung des Christenthums vom alten Testamente bedeuten — mit den Ideen vom Wesen der christlichen Religion überein, welche uns durch die Schopenhauer-Wagnerische Geistesschule eingepflanzt sind. Anderntheils aber vertritt Bauer mit seiner kritischen Eliminirung der Persönlichkeit Christi aus dem Werdeprozess des Christenthums eine Ansicht, welche unseren Meister, wo immer sie ihm im glänzenden Rüstzeuge einer modernen Renaissance antiker Stoa entgegentrat, zu tiefem deutschen Unwillen erregen konnte.

„Fast fürchte ich, es möge uns schwer werden, mit unseren Freunden und Gönnern zu einem Einverständnisse zu gelangen, was uns für alle Zukunft der wahrhaft erkannte, von aller alexandrinisch-judaisch-römisch-despotischen Verunstaltung gereinigte und erlöste, unvergleichlich-erhaben einfache Erlöser in der historisch-erfassbaren Gestalt des Jesus von Nazareth bedeutet und ist. Dennoch, indem wir die ganze Erscheinung des Christenthums in der Geschichte schonungslos darangeben, sollen unsere Freunde immer wissen, dass diess um jenes Christuswillen geschieht, den wir in seiner vollen Reinheit, seiner absoluten Unvergleichlichkeit und Kenntlichkeit wegen, uns erhalten wollen, um — wie vielleicht sonst die erhabensten Produkte des menschlichen Kunst- und Wissensgeistes — ihn mit hinüberzutragen in jene furchtbaren Zeiten, welche dem nothwendigen Untergange alles jetzt Bestehenden folgen dürften".

Dieses Wort, welches mir der Meister im Jahre 1880 schrieb, und das auch im „Wagner-Lexikon" (S. 317) seinen rechtmässigen Platz gefunden hat, giebt auf alle solche gelehrten Eliminirungsversuche die für uns entscheidende, grosse Antwort. Das Wesen unserer Religion liegt uns *in der Person Christi* beschlossen. Diese, das Wesen reinster Religion des Menschengemüthes verkörpernde, einzige Person war nicht jüdisch, sondern *göttlich*. Das genügt dem *Glauben*. Aus dem *Leben* des Glaubens quillt wiederum reiches, warmes *sittliches* Leben, unzählige Seelen beglückend und im Leiden des Daseins zur Gewissheit ihrer Gotteskindschaft befreiend. — „Erlösung dem Erlöser"! — Aus dem *Schauen* des Glaubens erblüht auch eine edelste ideale *Kunst*, im Bilde zusammenfassend, was die Welt bedeutet, wenn der künstlerische Bändiger ihrer Leiden und Leidenschaften die verborgene Heilsmacht der ewigen Liebe aus dunklen Gemüthestiefen in das verklärende Licht des Schönen heraufbeschwört. — „Tönend wird für Geistesohren schon der neue Tag geboren"! —

Das ist unendlich viel für Jeden, der da im Glauben und Schauen mitleben kann. Wissenschaftliche Kritik aber mag dabei nicht stehen bleiben. Sie fusst nicht auf dem, was beglückt, sondern auf dem, was verdriesst und unbefriedigt lässt. Das ist der *historische* Theil einer Religion.

Wie ist diese Religion „entstanden"? fragt der gewissenhafte Gelehrte. Gleichviel, ob von 130 Jahren nach Jesu Tode noch Quellen vorhanden sind, welche bezeugen, dass Jünger des Herrn evangelische Geschichten niedergeschrieben haben: diess gilt ihm als sehr zweifelhafte Kunde unsicherer, bei der Sache bereits interessirter Zeugen. Dahingegen hat ihm die reine wissenschaftliche Forschung des 18. und 19. Jahrhunderts nach Christo, in ihren aufklärenden Resultaten, unumstösslich feste Grundsteine gelegt für eine richtige Kenntniss

der Geschichte des Urchristenthums. Hiernach wären die Evangelien und paulinischen Briefe nicht viel Besseres als Kompilatorien aus gewissen, vordem schon im Reiche verbreiteten, weisen Aussprüchen des Seneca, angeknüpft an eine jüdische Messias-Gestalt, welche nachträglich als Subjekt zu diesem vorhandenen Stoffe hinzu gedichtet ward. Die Welt der römischen Caesaren war ihres Lebens satt geworden. Sie sehnte sich nach Selbstvernichtung und neuer, erlösender Wiedergeburt. Der Lehrer des Nero, der Stoiker Seneca, fasst diese Sehnsucht der Zeiten in die edelsten Gefässe des antiken Geistes: er verkündet das neue Menschheit-Ideal. Damit hat der Philosoph des Abendlandes der Welt-Noth das Wort gefunden. Diesem Worte entgegen kommt aus den Orient der an platonisch-alexandrinischen Logos-Ideen durch den Juden Philo ausgebildete Messias-Glaube. Wort und Wunsch reichen sich über das Mittelmeer aus ihren Philosophemmänteln die Hände. Aber die absterbende Welt ringsumher, in ihrer tiefen Leidensnoth, im Ekel an ihrem Dasein, verlangt nach mehr, als nach dieser philosophischen Tröstung. Sie will für den Wunsch und das Wort des Heiles auch den Mann, die Person eines Heilandes. Wunderbar nun: nicht etwa die grosse geistige Majorität dieser Welt, nämlich der herrschende römisch-griechische Occident, der doch in seinem Seneca schon den persönlichen Verkünder der neuen Lehre gefunden hatte — und zwar auch ihn als einen Märtyrer und Blut-Zeugen seines edeln, auf der Höhe der Zeitbildung aufgerichteten Glaubens —: nicht diese Majorität gab der neuen Lehre die verlangte Gestalt des Stifters, der sie erst zur Welt-Religion machen konnte. Nein, sagt die Kritik: aus der kleinen Minorität des Judenvolkes her ward dem nicht mehr stillbaren Bedürfnisse der Völker der ersehnte Messias als Nach-Dichtung zugeführt. Aus den Prophetien des alten Testamentes ward eine Geschichte voller Widersprüche und Wunderbarkeiten konstruirt, die nun unter dem Namen eines Jesu von Nazareth, mit Sprüchen des Seneca ausgeschmückt, zur Zeit der allerhöchsten Noth als „frohe Botschaft“ durch das todtkranke Universum der Caesaren verbreitet ward, und so erst aus dem letzten, gewaltigen Geistesprodukte des ganzen Alterthums die neue Religion der Welt-Erlösung werden liess. — So entstand das Christenthum — so entstand die Gestalt und Geschichte Christi.

Man versetze sich einmal auf den Standpunkt einer wissenschaftlichen Kritik im 34. Jahrhundert nach Christo, wenn alle Dokumente der Reformationszeit, ausser einigen unsicheren Aeusserungen lutherischer Theologen von 1648 über die einstige Existenz eines Luther, verloren wären; und nun würde die Gestalt des grossen Reformatoren kritisch nachgewiesen als eine, von der Nothdurft der Zeiten hervorgerufene Nach-Konstruktion des 17. Jahrhunderts aus dem geistigen Nachlasse der Humanisten einerseits und den überlieferten Bestrebungen der Praereformatoren, Wiclef, Hus u. s. w., andererseits. Die Zeit war reif zur Reformation; alle Vorarbeit war von wirklichen Personen bereits geliefert worden; nur die Person des eigentlichen Reformatoren fehlte, und da sie doch zur Durchführung des Werkes unentbehrlich war, so ward sie erdichtet. — So geschah die Reformation — so entstand die Gestalt und Geschichte Martin Luther's! —

Der jedenfalls unendlich weit fortgeschrittene theologische Gelehrte vom Jahre 3370 wird von der Richtigkeit dieser geistvoll durchgeführten Nachweisung fest überzeugt sein. Nur das arme, kleine Bäuerlein auf der Ackerscholle des Volksglaubens wird meinen: „Als die Zeit reif war, wie mein Korn, da kam der rechte Schnitter, der ging rüstig an's Werk und brachte die Ernte ein; der Mann hiess Martin Luther und lebte, man sagt, im sächsischen Lande.“

O sicherlich, es hat schon manche Zeit nach Heil und Erlösung geschrieen; unter Blut und Wehe, dass es die Steine erbarmen konnte; aber der Mann,

dessen sie bedurfte, erschien nicht, und wenn man ihn hätte erdichten wollen, das hätte ihr wenig geholfen; denn daran hätte sie nicht geglaubt. Wäre ein Mann wie Luther niemals Person geworden, so lägen alle noch so reichen geistigen Vorarbeiten und reformatorischen Bestrebungen heut noch im Sumpfe der deutschen Geschichte, dort, wo die alten heiligen Eichen weggerodet waren!

Ein gutes Wort hat Schelling in seiner „Philosophie der Offenbarung" ausgesprochen:

„Zu einer wahren Kritik des neuen Testaments gehört noch etwas mehr als die blosse äussere Gelehrsamkeit und ein leichtes Spiel mit unhistorischen Möglichkeiten; denn z. B. um dem Apostel Paulus einen seiner Briefe, die alle ein so ganz eigenthümliches und entschiedenes Gepräge tragen, absprechen zu können, müsste wenigstens die historische Möglichkeit eines andern Verfassers nachgewiesen werden. Mir aber scheint, dass ein nachapostolischer Mann, der z. B. einen Brief wie den für paulinisch geltenden an die Epheser oder die Philipper hätte schreiben können, ein ganz ausserordentlicher und wundervoller Mann hätte sein müssen, der unmöglich ein völlig unbekannter hätte bleiben können; und eben jener früher erwähnte Abstand zwischen den apostolischen und den ersten nachapostolischen Schriften scheint mir der grösste Beweis für die Echtheit der ersteren."

Zu denken, solch' eine Person wie Luther oder St. Paulus, und nun gar eine Welt-erlösende Christus-Gestalt, lasse sich nur aus Vorstellungen, Hoffnungen, Gedanken und Weisheitssprüchen, selbst eines Seneca und Philo, den Völkern als die volle blutwarme Wirklichkeit eines lebendigen Heilandes dergestalt auf- und eindichten, dass sie noch heute nach Jahrtausenden in unserem Gemüthe lebt und wirkt — diess setzt zum Mindesten einen allgemeinen, allbeherrschenden Welt-Wahnsinn voraus, der freilich mit dem „Caesaren-Wahnsinn" jener Zeiten wunderbar zusammenstimmen würde. Der unserer Sache befreundete Verfasser des ausgezeichneten Vortrages sagt es selber am Schlusse: „Die heiligen Rechte der Persönlichkeit werden wieder in Frage gestellt" — „Diesen Schatz gilt es zu vertheidigen." Das soll auch unsere Losung sein in dem Vertheidigungskampfe für die christliche Religion. Noch heute ist es der göttliche Mann von Nazareth und seine einfache evangelische Geschichte, was über alle Philosophie und Historie hinaus, wenn unsere Seelennoth am grössten ist, uns am Mächtigsten ergreift und mit der Seligkeit der „frohen Botschaft" erfüllt: als das lebendig gewordene, unsterbliche, menschliche Gemüths-Ideal. Die Person Jesu Christi ist und bleibt das einzig wahrhafte Glaubensobjekt des reinen Christenthums.

Oder glaubt die Wissenschaft — denn auch sie hat ja einen Glauben und bedarf seiner zum Leben — glaubt sie wirklich durch scharfsinnige Aufdeckungen von Widersprüchen in den Evangelien und Konstatirung einer Reihe historischer Wahrheiten unserm Gemüthe jenes Erlösende ersetzen zu können, welches wir von der Religion verlangen, und welches einen sehr realen Theil, und wahrlich nicht den geringsten, in dem Objekte auch der Religionswissenschaft bildet? —

Aber mag immer eine kritische Wissenschaft an der vollen, unbeschränkten Werth ihrer Resultate glauben, wie sie ja daran glauben muss: welch' ein Triumph dann wiederum für unseren schlichten Jesus von Nazareth, dass selbst die ehrwürdige und glänzende Philosophen-Gestalt eines römischen Seneca nicht genügte, um dessen eigenen, tiefsten Erkenntnissen und Bestrebungen die persönliche Wucht einer Welt-erlösenden Religion zu verleihen, sondern, dass dazu erst die wunderbare Erfindung eines armen galiläischen Zimmermannssohnes herbeigezogen werden musste: eine Erfindung, so schlicht-erhaben in ihrer göttlichen Wahrhaftigkeit, wie nur die Natur selbst sie hervorzubringen vermag, die mütterlich-heilige Natur, befruchtet vom ewigen Geiste Gottes. —

H. v. W.

Geschäftlicher Theil.

Nachträge zu den Gedächtnissfeiern des 13. Februar.

In Strassburg i. E. ist durch den Zweigverein 14 Tage nach dem 13. Februar eine Gedächtnissfeier abgehalten worden. Das Programm, bestehend aus der Gralsscene des 1. Aktes des „Parsifal", einer Ansprache des Vereinsobmanns, dem Vorspiel zu „Tristan und Isolde" mit Isolden's Verklärungsgesang und der Charfreitagsmusik aus dem „Parsifal", wurde unter Mitwirkung der Konzertsängerin Fräulein von Schlereth, der Herren Opernsänger Köbke und Uttner vom Stadttheater, des Herrn Hofopernsängers Plank aus Mannheim, eines für den Abend zusammengetretenen gemischten Chores und (für die Tristan- und die Charfreitags-Musik) des städtischen Orchesters unter Direktion des Herrn Kapellmeisters Hilpert zur Ausführung gebracht.

Zur Berichtigung der in der vorigen Nummer dieser Blätter, Seite 95 unten, wiedergegebenen Notiz ist zu bemerken, dass im Stadttheater eine — beabsichtigte — Gedächtnissaufführung schliesslich doch nicht stattgefunden hat. O. M.

In Rom ward das Andenken des vor Jahresfrist auf italischem Boden dem Leben entrissenen deutschen Meisters noch nachträglich in würdigster Weise durch ein Konzert der Römischen Orchestergesellschaft gefeiert, welches am 14. März im Saale des Constanzi-Theaters vor einem ausserordentlich zahlreich versammelten Publikum stattfand. Das Programm enthielt die Gralsfeier aus „Parsifal", Vorspiel zu „Lohengrin", „Tannhäuser"-Marsch mit Chor, und Spinnerlied aus dem „fliegenden Holländer". Das Konzert wird auf Verlangen wiederholt werden.

Der Akademische Wagner-Verein in Berlin führte am 29. Februar den III. Akt des „Siegfried" unter gütiger Mitwirkung der Frls. Lilli Lehmann und Joh. Wegner, und der Herren Franz Betz und Ernst, mit Klavierbegleitung durch die Herren Oscar und Richard Eichberg, zum Besten des Fonds des A. R.-W.-V.'s auf. Auch diese schöne Erstlingsleistung des jungen Vereins darf wohl noch zu den Gedächtnissfeiern gerechnet werden.

Die Aschaffenburger Zeitung brachte in ihrer belletristischen Beilage vom 13. Februar einen längeren Gedächtniss-Artikel von dem dortigen Vertreter, dem k. Oberlehrer Deubler.

Die Strassburger Post vom 28. Februar theilte in ihrem Bericht über die Gedächtnissfeier des Zweigvereins auch die vortreffliche Anrede des Obmanns, des Universitäts-Bibliothekars Dr. Oscar Meyer, nach dem Wortlaute mit.

Am 21. März, als zur Vorfeier des Geburtstags des deutschen Kaisers, hielt Herr Seminardirektor Humperdinck in Xanten einen öffentlichen Vortrag über „R. Wagner und sein Bühnenweihfestspiel „Parsifal" insbesondere." —

Am 27. März hielt der Frhr. Hans von Wolzogen im Zweigvereine des A. R.-W.-V.'s zu Carlsruhe i. B. einen Vortrag über „die Idealisirung des Theaters", welcher am 1. April im Mannheimer Vereine wiederholt ward.

Berichtigung.

Das im 3. Stücke der Bayreuther Blätter auf der Rückseite des Titelblattes zum Abdruck gelangte Circular, betreffend die Veranstaltung von Extrazügen für Mitglieder zu den Bayreuther Festspielen, wurde nicht an sämmtliche p. t. Vorstände von Zweigvereinen und Ortsvertreter, sondern nur an jene Vertretungen versendet, welche an den Ausgangstationen der geplanten Extrazüge ihren Wohnsitz haben.

NB. Die österreichischen Bahnen haben inzwischen die gleichen Vergünstigungen wie die bayerischen gewährt. —

Im Verlage des A. R. Wagner-Vereines.
Im Buchhandel zu beziehen durch C. F. Leede, Leipzig.

Druck von Th. Burger, Bayreuth.

Siebentes, vollständiges, Verzeichniss
der Vertretungen des Allgemeinen R. Wagner-Vereines.

(April 1884.)

Die Sterne bezeichnen die im April neu hinzugekommenen Vertretungen.

Aachen.	Heinr. Nütten, Templergraben 11.
***Almelo** (Niederlande).	J. Wilme's Musikalienhandlung.
Altona bei Hamburg.	Herkules Hinz, Musikalienhandlung.
Amsterdam.	J. W. Wilson. (Zweig-Verein).
Ansbach.	Fr. Seybold, Buchhandlung.
Antwerpen.	Emil Giani, Kapellmeister der Symphonie-Gesellschaft, 36 Rue Quellin. (Z.-V.)
Arco i. Tyrol.	C. Emmert, Musikalienhandlung.
***Arolsen** (Fsth. Waldeck).	Speyer'sche Buchhandlung.
Asch.	Musikdirektor Labitzki.
Aschaffenburg.	J. Deubler, k. Oberlehrer.
***Athen.**	Karl Wilberg, Buchhandlung.
Augsburg.	Eug. Gebrath, Firma: A. Gitter, Musikalienhandlung.
Aussig i. Böhmen.	Aug. Grohmann, Musikalienhandlung.
Baden bei Wien.	Ludwig Lechner, Antongasse 20.
Baltimore.	Professor Dr. Paul Haupt.
Barmen.	Pianofortefabrikant Rudolf Ibach Sohn.
Bartenstein in Ostpr.	Oskar Baske, Regierungsbaumeister.
Basel.	Karl Opitz, Geschäftsführer der Firma Gebr. Hug.
Bautsch (Mähren).	G. Prodinger, Direktor der k. k. Tabakfabrik.
Bautzen i. Sachsen.	Oskar Meister, Musiklehrer.
Bayreuth.	Rechtsanwalt Dr. Meyer. (Z.-V.)
Berlin.	W. Tappert, Belle-Alliance-Strasse 68.
„	Theod. Barth, Musikalienhändler, Mohrenstrasse 21.
„	Carl Schäffer, Musiker, Wartenburgstr. 21. (Z.-V.)
Bern.	Professor Dr. Oncken.
Bernau bei Berlin.	L. Roether.
Bernstedt (Schlesien).	F. Wiedermann, Organist.
Bielefeld (Westphal).	M. Pfeffer, Musikalienhandlung.
Bistritz (Ungarn).	Alb. Brucker, Musikalienhandlung.
Böhm.-Leipa.	Erwin Martin, Instituts-Vorsteher.
Bonn.	Musikdirektor O. Rokicki.
***Bordeaux** (Frankreich).	Jean Schneider, Buchhandlung.
Borna i. Sachsen.	H. Schumann, Musikalienhandlung.
Boston.	Georg Henschel.
***Bradford**, Yorksh (Grossbritannien).	E. Penningroth.
Brandenburg a/H.	R. Gotthardt, prakt. Arzt.
***Braunsberg** i. Ostpr.	Peters, Buchhandlung.
Braunschweig.	Professor Dr. H. Sommer, Wolfenbüttlerstrasse 2.
„	Hofmusikalienhandlung von Jul. Bauer.

Bremen.	A. E. Fischer, Musikalienhandlung.
Bremerhaven.	L. Koehler, Musikalienhandlung.
Breslau.	Dr. Carl Polko, am oberschlesischen Bahnhof 8.
Brieg.	Musikdirektor Jung.
Bromberg.	Buchhandlung von R. Fischer.
Brünn.	Kapellmeister K. Frank, Krautmarkt 3.
Brüssel.	La Fontaine, Rue Joseph II (Zweig-Verein).
Brüx i. B.	Hans Eichler, Musikalienhandlung.
Budapest.	Roszavoelgyi & Comp.
Budweis i. Böhmen	L. E. Hansen, Musikalienhandlung.
Büdingen (Hessen).	Amtsrichter Rabenau.
Bukarest.	Ed. Wachmann, Direktor des Conservatoriums.
Bunzlau (Schlesien).	A. Appun, Musikalienhandlung.
***Cannstadt** i. Würtemb.	L. Boshenyer's Buchhandlung.
Carlsbad i. B.	Musikdirektor A. Janetschek. (Z.-V.)
Carlsruhe.	Hofkapellmeister Felix Mottl. (Z.-V.)
Cassel.	Regierungsrath Pape. (Z.-V.)
Celle (Hannover).	Aug. Schulze, Buchhandlung.
Chemnitz.	E. Schmeitzner, Verlagsbuchhändler.
Chicago.	C. Wolfsohn, Musikdirektor.
Christiania (Norweg.).	Carl Warmuth, Hofmusikalienhandlung.
Coblenz-Ehrenbreitstein.	Dr. Bartold.
Coburg.	F. L. Schemann, Fabrikbesitzer.
Coelleda i. Thüringen.	v. Brocke, Buchhandlung.
Cöln.	A. Lesimple.
Colberg.	Frau Consul A. Plüddemann.
Colmar.	Dr. Franz, k. Staatsanwalt.
***Constantinopel.**	F. Adam, Buchhandlung.
Constanz.	Musikalienhandlung der Gebr. Hug.
„	Erwin von Schilling, Ingenieurpraktikant.
Czarnikau (Posen).	Alexander Deuss, Musikalienhandlung.
Cottbus (Preussen).	Schauenburg, Musikalienhandlung.
Crefeld (Rheinpr.).	H. Friese, Musikalienhandlung.
Darmstadt.	E. Zernin, Hauptmann à la suite.
* **Davos, Platz** (Schweiz).	Richard Becker, Buchhandlung.
Deggendorf i. Bayern.	Ph. Krüll, Musikalienhandlung.
Delitsch (Prov. Sachs.).	Reinhold Pabst, Musikalienhandlung.
Detmold.	A. von Donop, Premier-Lieutenant a. D.
Dortmund.	Otto Uhlig, Köpper'sche Buchhandlung.
Dordrecht.	Nic. M. Bouvy, (Wolwevershaven).
Dresden.	Frz. Plötner, Firma: Adolf Brauer, Musikalienhandl.
„	Reinhold Becker, Componist, Sidonienstr. 19. (Z.-V.)
Duisburg (Rheinpr.).	J. Ewich, Musikalienhandlung.
Düben (Prov. Sachsen).	C. H. Renner, Buchhandlung.
Dülmen (Westphalen).	J. Horstmann, Buchhandlung.
Dürckheim a./Haardt.	G. Lang, Buchhandlung.
Düren (Rheinprovinz).	W. Solinus, Musikalienhandlung.
Düsseldorf.	Musikdirektor W. Schauseil.
Durlach (Baden).	H. Walz, Musikalienhandlung.
Eichstätt (Bayern).	Ant. Stillkraut, Musikalienhandlung.

Eisleben (Prov. Sachs.).	Kuhnt's Musikalienhandlung.
Eger i. B.	Lorenz Kammerer.
Elberfeld.	Buchhändler E. Lucas jun.
***Erlangen** i. Bayern.	Th. Krische, Universitäts-Buchhandlung.
Essen.	Dr. Niemeyer, Rechtsanwalt.
Erfurt i. Thüringen).	Ferd. Deutsch (auf Schloss Heldrungen).
Eutritzsch b. Leipzig.	J. Grob, Musikalienhandlung.
Forst i. Lausitz.	H. G. Janssen, Musikalienhandlung.
***Florenz.**	Herm. Loescher, Buchhandlung.
Frankenhausen i. Th.	Ferd. Deutsch (auf Schloss Heldrungen).
Frankenthal (Bayern).	Jul. Henrichs, Musikalienhandlung.
***Frankfurt** a. Oder.	Bratfisch, Musikalienhandlung.
Frankfurt a. M.	Steyl & Thomas, Buchhandlung.
Fredeburg i. W.	Amtsrichter Bering.
Freiburg i. Br.	Musikdirektor Dimmler.
Fürth.	Paul Winkler, Fabrikbesitzer, Rosenstrasse 2.
Fulda.	Richard Maier, Musikalienhandlung.
Gardelegen (Provinz Sachsen).	J. Manger, Musikalienhandlung.
Gera (Frstenth. Reuss).	Kanitz's Buchhandlung.
Giessen.	Prof. H. Siebeck, Frankfurterstr. 36.
Gifhorn (Hannover).	H. Schulze, Buchhandlung.
***Gohlis** b. Leipzig.	Theod. Fritsche, Buchhandlung.
Goslar.	Dr. M. Krafft, Gymnasiallehrer.
Görlitz (Schlesien).	Musikdirektor Philipp.
Glogau (Schlesien).	E. Zimmermann.
Gnesen (Prov. Posen).	F. Golisch, Musikalienhandlung.
Goldap (Ostpreussen).	C. Schroeder, Buchhandlung.
Gotha.	Hermann Tietz, Hofpianist, Auguststrasse 3.
Göttingen a. d. L.	Dr. Ludwig Schemann.
Graz.	Dr. Friedrich von Hausegger (Zweigverein).
Gross-Kanisza (Ung.).	Ph. Fischel, Buchhandlung.
Grossenhain, Sachsen.	Georg H. Zschille.
Gross-Strehlitz (Schles.)	A. Wilpert, Buchhandlung.
Gumbinnen (Ostpreuss.).	C. Sterzel, Buchhandlung.
***Hagen** i. Westfalen.	Emil Kayser, Musikalienhandlung.
***Hagenau** (Elsass-Lothringen).	F. Ruckstuhl.
Halle a. d. S.	H. Rückert, Referendar.
Hainburg a. d. Donau.	Franz Holdhaus.
Hamburg.	Musikdirektor Armbrust, gr. Bleichen 76. (Z.-V.)
„	H. Hofmann, Redakteur der „Hamb. Nachrichten“.
Hameln (Hannover).	Ad. Brecht, Buchhandlung.
Hannover.	H. Vitzthum, k. Kammermusiker.
Harburg (Hannover).	G. Elkan, Musikalienhandlung.
Heidelberg.	Professor Dr. Ludwig Nohl.
Heilbronn.	L. Mönnich.
Helsingfors, Finnland.	Richard Faltin, Musikdirektor.
***Hersfeld** (Hess.-Nassau).	E. Hoehl, Musikalienhandlung.
Hirschberg (Schlesien).	Lehrer Elsner.
Hof i. Bayern.	G. A. Grau, Musikalienhandlung.

Hohenstein-Ernsthal in Sachsen.	G. Zimmermann, Musikalienhandlung.
Ingolstadt.	Thomas Lang, k. Premierlieutenant im Ing.-Corps.
Inowraclav (Posen).	T. E. della Rocca, Kapellmeister.
Innsbruck (Tyrol).	Joh. Gross, Musikalienhandlung.
***Iserlohn** (Westfalen).	V. A. Loos.
Jena.	Dr. Richard Falckenberg. (Zweig-Verein).
Kandel (Pfalz).	von Leth, k. Rentbeamter.
Kattowitz (Schlesien).	Oskar Meister, Musiklehrer.
Kempen a. Rhein.	Herm. Kleintitschen jr.
Kempten (Bayern).	J. K. Gonetzny, Stadtkassier.
Kiel.	Musikdirektor Albert Keller. (Z.-V.)
***Kirchheim** (u. Teck Würtemberg).	C. Riethmüller, Musikalienhandlung.
***Kirchheimbolanden** (i. Bayern.)	Karl Fuss, Lehrer.
Kissingen.	Rektor Ducrue.
Kitzingen i. Bayern.	Stahl'sche Buchhandlung.
Klingenthal.	Ernst Moritz Dörfel, Musikdirektor.
Königsberg i. Pr.	G. Wittke, Französ.-Strasse 23.
Komotau i. B.	A. Stumpf, Musikalienhandlung.
***Kopenhagen.**	Dansk, Hofmusikalienhandlung.
Korneuburg b. Wien.	H. Aufinger, k. k. Statthalt.-Conc.-Pract.
Krakow i. Mecklenb.	Gustaf Bontemps, Musikalienhandlung.
Kreuzburg i. Schles.	Oskar Praetorius, Musikalienhandlung.
Kreuznach (Rh.-Prov.)	Gebr. Wolf, Musikalienhandlung.
Kulmbach i. Bayern.	Theodor Wanderer, Musikalienhandlung.
Laibach (öster. Krain).	L. Zeschko, stud. phil.
Landeck (Schlesien).	A. Bernhard, Buchhandlung.
Landsberg a. W.	Buchhandlung von Fr. Volger.
Langensalza (Prov. Sachsen).	G. Prange, Musikalienhandlung.
Lauenburg (Pomrn.).	Paul Schweichler, Musikalienhandlung.
Laucha a. Unstr.	J. H. Heise, Buchhandlung.
***Lausane** (Schweiz).	B. Benda, Buchhandlung.
Lausigk.	F. Klinghammer, Buchhandlung.
Leipzig.	Musikalienhandlung von William Auerbach, früher C. F. Kahnt.
***Leenwarden** (Niederlande).	A. Meyer, (Kuipers u. Wester).
***Leutkirch** i. Würtemb.	Rud. Roth, Buchhandlung.
***Lichtenstein** (Calimberg)	S. Wehrmann, Buchhandlung.
***Limbach** i. Sachsen.	Kantor Brettschneider.
Lindau i. B.	Joh. Stettner, Buchhandlung.
Lingen (Hannover).	R. van Acken, Buchhandlung.
Lippstadt (Westphal.).	A. Staat, Musikalienhandlung.
Linz.	Dr. Adolf Dürrnberger, Hof- u. Ger.-Adv. (Z.-V.)
Löbau i. Sachsen).	Emil Olivas, Musikalienhandlung.
Lobenstein (Reuss).	Ch. Teich, Musikalienhandlung.
London.	B. L. Mosely, 55. Tavistock square. (Z.-V.)
Ludwigshafen (Pfalz).	Buchdruckereibesitzer A. Lauterborn.

Lübeck a./Trave.	F. W. Kaibel, Musikalienhandlung.
***Luxemburg.**	G. Stomps, Musikalienhandlung.
Luzern.	Musikalienhandlung der Gebr. Hug.
Lyck (Ostpreussen).	Emil Wiebe, Musikalienhandlung.
Mährisch-Ostrau.	Prokisch, Buchhandlung.
Magdeburg.	Musikdirektor Rebling, Johanniskirchhof 2.
Mainz.	Schott Söhne, Musikalienhandlung.
***Manchester.**	E. Lingl et Comp., Buchhandlung.
Mannheim.	C. Heckel jun. (Zweig-Verein).
Marburg (Hessen).	Professor Dr. Franz Liszt.
Marienbad i. B.	Franz Gschihay, Musikalienhandlung.
***Marienberg** i. Sachsen.	F. A. Schreiber, Musikalienhandlung.
Mark-Neukirchen (Sachsen).	R. Bräutigam.
Marktsteft bei Würzburg.	Frl. M. Sammet.
Mayen (Rheinpr.).	A. Simonis jr., Musikalienhandlung.
***Meiningen.**	Brückner & Renner, Hofbuchhandlung.
Melle (Hannover).	P. Jünger, Musikalienhandlung.
Memmingen.	Adolf Kerler.
Meerane i. Sachsen.	B. Send, Buchhandlung.
Meppen (Hannover).	H. Meyer, Buchhandlung.
***Meran** i. Tyrol.	Alex. von Schleinitz (Villa Rosenberg).
***Mergentheim** i. Württb.	Rud. Ziegler.
Meseritz (Posen).	Otto Kuntzmüller, Musikalienhandlung.
***Messina.**	Giulio Welbatus, Buchhandlung.
Metz.	Dr. Druffel, Martinsplatz 1.
Mühlhausen i. Th.	Lehrer Jänicke.
München.	Musikalienhandlung von Schmid & Janke, Maximilianstrasse 37. (Z.-V.)
„	Der Orden vom heiligen Gral. Oskar Merz, Georgenstrasse 4.
München-Gladbach (Rheinprovinz).	L. Boltze, Musikalienhandlung.
Münster i. W.	Musikdirektor Louis Roothaan.
Naugard (Pommern).	A. Hartmann, Buchhandlung.
Naumburg a. S.	Frl. E. Nietzsche, Weingartenstr. 18.
***Neapel.**	F. Furchheim, Verlagsbuchhandlung.
Neuenburg a./D.	A. Prechter, Musikalienhandlung.
Neuhaus i. B.	J. Holtsche, Musikalienhandlung.
Neu-Ruppin.	R. Petrenz, Buchhandlung.
Neu-Salz.	Gustaf Massute.
Neustadt a./H.	A. H. Gottschik, Buchhandlung.
Neu-Strelitz.	G. Barnewitz, Hof-Musikalienhandlung.
Neu-Ulm i. Bayern.	J. Bruckner, Musikalienhandlung.
Newburyport (M. U. St.)	William C. Todd.
New-York.	A. Gebhard, 35. Mercer Street.
Nienburg a./Weser.	H. Boesendahl, Buchhandlung.
Nördlingen.	Leonhard Schmid, Chorregent.
Nordhausen (Prov. Sachsen).	Georg Wimmer, Musikalienhandlung.
Nürnberg.	Hofmusikalienhandlung W. Schmid. (Z.-V.)

***Oehringen** i. Würtemb.	Stürmers Hofbuchhandlung.
Oelsnitz (Sachsen).	L. Aue, Buchhandlung.
Offenbach a./M.	Ad. André, Musikalienhandlung.
Oldenburg.	Hofkapellmeister A. Dietrich.
Olmütz (Mähren).	Wladimir Labler, Kapellmeister.
Oppeln i. Schlesien.	Eug. Franck, Buchhandlung.
Oschersleben (Provinz Sachsen.)	Gebr. Koeppel, Musikalienhandlung.
Osnabrück (Hannov.).	G. Veith, Buchhandlung.
Osterwieck a. H.	Schmidt, Amtsrichter.
Parchim i. Mecklenbg.	H. Wehdemann, Buchhandlung.
Passau i. Bayern.	Brückelmayer, kgl. Präparandenlehrer.
Paris.	S. Chamberlain.
Pforzheim i. Baden.	O. Rickers, Musikalienhandlung.
***Pinneberg** (Schleswig-Holstein).	A. Beig, Buchhandlung.
Plauen i. V.	Zöphel, Musikdirektor. (Zweig-Verein.)
Posen a./Warthe.	Ed. Bote & Bock, Buchhandlung.
Pössneck.	Lehrer J. H. Löffler. (Z.-V.)
Potsdam.	H. Liebner, Hof-Musikalienhandlung.
Prag.	Dr. A. v. Palitschek, k. Landessekretär, Karlsg. 56.
Prenzlau.	Robert Barthol, Buchhändler.
Quedlinburg.	Musikdirektor Th. Forchhammer.
Radeberg (Sachsen).	Otto Jansen, Buchhandlung.
Rastatt i. Baden.	von Woyna, Hauptmann.
Reichenberg i. B.	J. Schütz, Bürgerschullehrer. (Z.-V.)
Regensburg.	J. G. Boessenecker, Musikalienhandlung.
Riga.	C. Fr. Glasenapp.
***Roehrsdorf** b. Fraustadt (Posen).	Robert Musiol.
***Rom.**	H. Loescher & Comp., Buchhandlung.
***Ronneberg** (Sachsen-Altenburg).	Reinh. Bauer, Buchhandlung.
Rosenberg (Oberschl.)	A. Jaschke, Buchhandlung.
***Rottweil** a.N. Würtmb.	Heinr. v. Besele.
***Rudolstadt.**	C. Bloss.
Rumburg i. B.	A. Thiele.
Ruhrort a./Rh.	Dr. Andraee, Musikalienhandlung.
Salzburg.	Dr. Stigler, Advokat.
***Saulgau** i. Würtembg.	Rud. Roth, Buchhandlung.
***Schaessburg** i. Siebenb.	Joh. Bap. Teutsch.
Schmalkalden (Hess.-Nassau).	Feodor Wilisch, Musikalienhandlung.
***Schmoelln** i. Sachsen-Altenburg.	Reinhold Bauer, Buchhandlung.
Schweinfurt.	German Raab.
***Schwelm** i. Westfalen.	Gebr. Voswinkel, Musikalienhandlung.
Schwerin i. M.	Hof-Musikalienhandlung von A. Trutschel.
Schwetzingen i. Bad.	C. Schwab, Buchhandlung.
Schwiebus (Preuss.).	Gustaf Bernhardt, Buchhandlung.
Selb i. Bayern.	C. Kirsch, Buchhandlung.

Siegen.	Kaufmann C. F. Wurm.
Simbach bei Braunau.	v. Preen auf Osternberg.
Sonneberg i. Th.	Bernhard Roth, Lehrer.
Sorau (Preussen).	O. Klinkmüller, Buchhandlung.
Spandau.	Dr. B. Pretzsch, Gymnasiallehrer.
Speyer.	Musikdirektor Scheffter.
Spremberg.	Hoffmann, kgl. Landrath.
St. Gallen.	Musikalienhandlung der Gebr. Hug.
***Stargard** i. Pommern.	Rud. Just, Musikalienhandlung.
Stassfurt bei Magdeburg.	Dr. Fritz Kögel.
Steinau a./Od. (Schles.).	A. Ziehlke, Musikalienhandlung.
Stettin.	R. Seidel, Tonkünstler, Lindenstrasse 21.
Stolp (Pommern).	E. Rahn, Musikalienhandlung.
***Stolpen** i. Sachsen.	Julius Hanzsch, Buchhandlung.
Strassburg i. E.	Dr. O. Meyer, k. Univers.-Bibliothekar (Zweigverein).
Striegau (Schlesien).	C. Kliemer, Buchhandlung.
Stuttgart.	Prof. Joseph Kürschner, Reinsburgstrasse 45.
***Suhl,** Prov. Sachsen.	H. Koerner, Musikalienhandlung.
***Sulza** (Sachs.-Weimar-Eisenach).	Ed. Rost, Buch- und Musikalienhandlung.
Thale a./Harz.	F. Grupe, Buchhandlung.
Teplitz i. B.	H. Dominicus, Musikalienhandlung.
Tetschen a. d. Elbe.	Victor Ritter von Fritsch.
***Thorn** a. Weichsel.	Walther Lambeck, Buchhandlung.
Tilsit (Preussen).	Wil. Lohaus, Musikalienhandlung.
Tirschenreuth.	C. Metzger, Fabrikbesitzer.
Tölz.	Fiedler, Redakteur.
Torgau a./Elbe.	Jul. Reichard, Musikalienhandlung.
Trier.	P. E. Hoene, Musikalienhandlung.
Triest.	Musikdirektor Heller.
Troppau (Oester.-Schlesien).	Hub. Wondra, Musikdirektor u. Dirigent der Sing-Akademie.
Tübingen.	Prof. Dr. C. Köstlin.
Uelzen (Hannover).	Hugo Starcke, Buchhandlung.
Untermünsterthal.	A. Bauer.
Utrecht (de Bilt bei Utrecht).	Hugo Nolthenius, Praeceptor Gymnasii.
Venedig.	Rossi, Kapellmeister des Lic. Marcello (Sa. Marina Calle Scaletta Nr. 6034).
Verden (H.)	O. Fischer, Musikalienhandlung.
Viersen.	Fabrikant Ad. Schmidt.
Villingen.	Ingenieur Hilpert.
Washington.	Anton Glötzner (Care of W. G. Metzerott & Comp. Pennsylvania Avenue).
Warnsdorf i. B.	A. Thiele. (Z.-V.)
Weimar.	Banquier Moritz.
Weinheim a. d. B.	Fr. Ackermann, Verlagsbuchhandlung.
Weissenfels (Provinz Sachsen).	G. Huschke, Musikalienhandlung.
Wels a. d. Traun.	J. Haas, Musikalienhandlung.
Werdau (Sachsen-Altenburg).	F. Schreider, Buchhandlung.

Wickrath (Rheinprov.).	H. Kremer, Buchhandlung.
Weyarn Post Thalham.	Friedr. Dilger.
Wien.	Akademischer Wagnerverein (Zweig-Verein), Musikvereinsgebäude.
Wien.	Hofmusikalienhandlung von J. Gutmann.
* **Wiener-Neustadt.**	Dr. Anton Riehl, Advokat.
Wiesbaden.	Dr. Wiegand, prakt. Arzt, Wilhelmstr. 13.
Wismar.	H. Witte, Hinstorff'sche Hofbuchhandlung.
* **Witten** a. Ruhr.	Eugen Konetzky.
Worms.	Friedrich Renz.
Würzburg.	Dr. Kliebert.
Zeitz.	C. Löbus, Chordirigent.
"	Weidmann, Direktor d. Ges. gem. Chors.
Zeulenroda (Reuss).	Gust. Merseburger, Buchhandlung.
Ziegenhals (Schles.).	A. Pietsch, Buchhandlung.
Zirndorf bei Nürnberg.	Hein. Bock.
Zittau.	Paul Fischer, Musikdirektor.
Znaim (Mähren).	Carl Pichler, Gymnasiallehrer.
Zülz i. Schlesien.	Rob. Felder, Musikalienhandlung.
Zürich.	Musikalienhandlung der Gebr. Hug.
Zwickau.	Musikalienhandlung von H. Kahnt.

Druck von Th. Burger, Bayreuth.

Die Idealisirung des Theaters.

Geschichte einer Kunstentwickelung aus Moden zum Styl.

Von Hans von Wolzogen.

Einleitung.

Wenn wir eines gestorbenen Helden recht gedenken, so wird diess immer eine Geburtsfest-Feier sein. Denn wir werden uns Dessen zu erinnern haben, was von ihm über seinen Tod hinaus lebt. Mag es nur noch in uns fortleben, als Erinnerung, als idealer Besitz unseres Gemüthes, — oder mag es dem Helden gelungen sein, der ihm eigenthümlichen Kraft einen monumentalen Ausdruck zu geben in einem ausser ihn und uns hingestellten Werke: in beiden Hinterlassenschaften bleibt uns das Lebendige des gestorbenen Helden zurück, und diesem Lebendigen muss unsere Gedächtnissfeier gelten. Diese Feier wird sich auch nicht auf das Wort und den Tag beschränken. Hat ein solcher Grosser unserem Gemüthe einen Theil seiner eigenen Kraft als tief bewegende Erinnerung wirklich vererbt, so wird uns diese innere Kraft von selbst auch „zu neuen Thaten" in seinem Sinne drängen. Diese Thaten werden aber dann um so sicherer ihren Weg durch die heldenberaubte Welt finden, wenn der Held auch ein Werk hinterlassen hat, für dessen Erhaltung in seinem Sinne es noch etwas Grosses und Tüchtiges zu thun giebt; und um so wichtiger wird die Erhaltung dieses Werkes nach des Helden Tode sein, weil es selber ihn uns allein ersetzen kann, und weil, wenn es auch verdorben und entstellt würde, oder gar zu Grunde ginge, der Held uns dann erst wirklich gestorben wäre.

Einem heldenhaftesten Künstler und seinem grossen Werke gilt nun heute unsere gemeinsame Betrachtung. Es gilt zu erkennen, wie sein Werk geartet war, und in welche Welt er damit hineintrat, und wie es sich aus dieser Welt hervorgerungen hat, um in einer erhabenen Freiheit selbst zu bekennen: so bin ich und nicht anders. Und damit sind wir schon auf unser sicherstes „Leitmotiv" getroffen: immer, wenn man der wahren Heroengestalten aus der Geschichte denkt, taucht auch der rechte deutsche Heldenspruch dazu in unserem Gedächtnisse auf, jenes berühmte Wort Luther's, das für alle Helden und Meister gilt, die der Welt eine Wahrheit brachten:

„hier stehe ich — ich kann nicht anders."

Von irgend einem hochgestellten geistlichen Herrn unserer Tage sagte dagegen der böse Volksmund: wenn ihm einmal ein Denkmal gesetzt werden sollte, dann müsste darauf geschrieben werden: *„Hier stehe ich — ich kann auch anders."* — Das sind bedeutsame Wahrsprüche; man kann den ersteren kurz als den Heldenspruch, den anderen als den Weltspruch bezeichnen.

Die Welt bekommt allemal einen gewaltigen Schreck, wenn solch ein Held lebendig vor sie hintritt, und ganz ohne Rücksicht auf die Gesetze ihrer „Gesellschaft" sagt: „Ich kann nicht anders." Auch die Gesellschaft meint ja: „Du Einzelner sollst gar nicht anders können wollen, als — wie wir wollen können!" Aber der Grund dieser Abneigung der Gesellchaft gegen das Anderssein ist durchaus nicht heldenmässig. Kann ja doch die Gesellschaft selber nichts wollen, als was ihr die *Mode*, in immer wechselnden Gewohnheiten, herrisch vorschreibt. Diese Mode! Niemand weiss, von wannen sie kommt, und wohinnen sie fährt; solange sie aber im Lande wohnt, herrscht sie als unausweichliche Gewohnheit. Das ist der in den Zweig des Augenblicks sich einkrallende Zugvogel „Ich kann auch anders." Und über Nacht sieht man's ja, wie er auch wieder anders kann, — bis etwa solch ein Held kommt, mit der fürchterlichen Beschränktheit seiner Allmacht nur Eines zu können, und ihn durch seiner Stimme Klang herunter scheucht. Aber der Held wendet den Rücken, und der Vogel sitzt wieder auf dem Zweige, und kann doch noch anders!

Nun ist es merkwürdig: gerade aus dem fortwährenden Wechsel dieser flüchtigen Moden sammelt sich eine gewisse zähe Kraft der Gewohnheit überhaupt in der Gesellschaft an. Diese wunderliche Kraft bildet einen ganz eisenfesten Zusammenhalt für einen gewaltigen Staubhaufen, welcher nach und nach entsteht aus den unvermeidlichen Ueberbleibseln aller vorüberfliegenden Moden. Staubige Ueberbleibsel, die aber auf dem breiten Boden der gesellschaftlichen Welt sich endlich bergehoch aufhäufen können.

Nehmen wir ein Beispiel. — Wer hätte nicht schon einmal einen lächelnden Blick auf irgend ein ganz neues, verwunschenes Wortgebilde geworfen, das urplötzlich, Gott weiss woher, sich im Munde der Leute festnistet, und nun bei jeder Gelegenheit auch in all unseren Tagesblättern und Bücherwäldern krähend herumfliegt? Mit einem Male trifft man allerorten auf die verschiedenartigsten Dinge und Verhältnisse, welche sämmtlich das Gottesgeschenk der Sprache empfangen haben und — *selbstredend* geworden sind! Oder, hatte man sonst seinen Sprechorganen ohne Bedenken die Schwierigkeit zugemuthet, „dargebotene Leistungen talentvoller Künstler" zu produziren, so fällt es plötzlich aller Welt viel leichter „*gebotene* Leistungen *talentirter* Künstler" vom glatten Zungenstapel laufen zu lassen. Ob nun diese „gebotenen" Leistungen „befohlene" waren, — ob die „talentirten" Künstler in ihrer weiteren Entwickelung es bis zu „genierten" bringen werden, — das bleibt dahingestellt. Tausende solcher Mode-Worte und -Wendungen flogen wirklich nur wie Eintagsfliegen durch die Welt; weg waren sie! Aber von jedem Tausend blieb doch wohl leichtlich ein Hundert haften; und daraus bildete sich nun der grosse Staubhaufen einer modernen Gewohnheitssprache! Nach den so leicht zuflatternden Worten griff aber Niemand rascher als der Journalist, der ja auf Eile und Coulanz im Wortgebrauch vor Allen angewiesen ist. Also: der

ganze Staub sprachlicher Modethorheiten von Jahrzehnten wird in dem Novitätensacke der Zeitungslitteratur aufgesammelt, und nun alltäglich der Gesellschaft als der flotte und fesche Ausdruck zeitgemäss bereicherter Bildung in den Schooss geschüttet. Nur zu bald verlieren sich die lächelnden Blicke, welche der einzelnen kuriosen Neugeburt gegolten hatten. Mit dem grimmigen Ernste des strammen Bildungsbewusstseins redet jetzt Jedermann, von dem Prediger auf der Kanzel bis zum Sackträger an der Ecke, in demselben Staubjargon der neudeutschen Gesellschaftssprache. König Alfons von Spanien wird vom Pariser Pöbel spektakulös beleidigt, und ein sog. „erstes“ deutsches Blatt schreibt dazu: „Es — darf — nur — wundern, — dass — die Botschaft — nicht — vorstellig wird.“ Alle Welt liest diess, und sie wundert sich weder darüber, noch erhebt sie irgend welche Vorstellungen dagegen, dass diess Deutsch sein solle. Wer aber nun gar mit Entschiedenheit anders spricht, um einmal wieder recht Deutsch zu reden, der wird ausgelacht, und heisst bald ein Unverschämter, dem eigentlich der Mund zu verbieten wäre.

Was hier auf dem Gebiete der Sprache geschieht, das findet auch auf den anderen Gebieten unserer Kultur statt; nur dass das Beispiel der Sprache besonders charakteristisch, und — um neudeutsch zu reden — *„zielführlich“* sein dürfte. Denn, wie Protagoras den Menschen das Maass aller Dinge genannt hat, so kann man mit Fug die Sprache das Maass alles Menschlichen nennen. Kurzum, dieselben Elemente der Kultur, welche im rasch wechselnden Nacheinander das frivole „Ich kann auch anders“ so recht eigentlich repräsentiren, denen dieses leichte Wesen im Blute steckt und zum Lebensprinzip geworden ist, dieselben Elemente treten in ihrem dicht zusammengehäuften Durcheinander auf: als unerbittlich schroffe Macht eines gebieterischen „So und nicht anders.“

Aus tausend wurzellosen Willkürlichkeiten oder schon entwurzelten Gewohnheitsresten thürmt sich die chinesische Mauer, hinter welcher die Welt, d. h. die „Gesellschaft“, sich verschanzt, — ausserhalb welcher sie gar keine Möglichkeit gelten lässt, vernünftig, anständig, zeitgemäss und sicher zu existiren. — Dagegen nun der rechte Held! Seht, wie er vor dieser Mauer erhaben sich aufrichtet! Hört, wie er ruft mit metallener Stimme, dass ihre Stäubchen durcheinander zittern: *„Hier steh' ich — hier mein Schwert!“* — Zieht er doch gar aus seiner kecken Aussenstellung den Vortheil, über Dinge zu reden, die man hinter der Mauer gar nicht sehen kann! „Was anders ist, das lerne nun auch!“ So ruft er, wie Wotan, der Gesellschaft zu. Das mag sie nicht gerne hören. Dieser Held — eben deshalb so gross, weil er nur Eines kann: nämlich das Andere — der gerade soll nun durchaus „auch anders können“, um „anerkannt“ zu werden. Da aber schwingt er sein Schwert wider den Staubhaufen der Modemauer. Wohl, hinter dem Schlage mag der Staub wieder leicht in sich zusammen fallen: das ist seine Art so; und die Mauer bleibt stehen. Der Held aber

auch; und sein Arm hat das Schwert doch geschwungen, der Schwertschlag hat in der Sonne geblitzt, und wer über die Mauer geschaut hat, der hat das gesehen, und glaubt daran.

Dieser Glaube an die Kraft des Grossen, das ist nun ein neues Mauer- und Bollwerk, nicht aus dem Staube der Strassen aufgeschüttet, sondern gewoben aus jenem wunderbaren Sonnenstaube, wie er im Lichtblitz des Heldenschwertes durch das Mauerdunkel der Gewohnheiten zieht. Einer Gesellschaft gegenüber, deren karnevalistisches „Auch-anders-können“ die catonische Maske des „So und nicht anders“ trägt, bildet sich nun eine abgesonderte Gemeinde; und deren Glaube an das echte, urwüchsige „So und nicht anders“ des Helden ereifert sich für ein ideales Werk, welches der Welt beweisen soll, dass man gerade „auch anders kann“, anders nämlich, als wie Mode und Moder der Zeiten wollen, — wenn man nur will, wie die Helden wollen. Man sucht also den Schwertblitz in der Luft zu fixiren: wie ein Sternbild am Nachthimmel des Daseins. Man sucht den Willen des Helden zu monumentalisiren, dass die Gesellschaft selbst es endlich glauben lerne: auch Das ist eine Welt. Sie ist, weil sie gewollt ward; und sie ward gewollt, weil ein Held erstanden war, der „nicht anders konnte.“ Hat aber gar ein solcher Held bei seines Lebens Zeiten selbst noch seine That zu monumentalisiren vermocht, bleibt sein Wille, diese bewegende Kraft seines ganzen heroischen Wirkens, verkörpert auf Erden fortbestehen in einem überlebenden, sichtbaren Denkmal seiner selbst, — was Anderes hätten dann alle Diejenigen zu thun, welche an diesen Helden und seine That glauben gelernt haben, als eben diess eigengeschaffene Monument seines Lebens treu in Stand zu erhalten, so wie er es hinterlassen hat? Was Anderes wäre wohl eine willkürliche Abänderung dieses Bestandes, als wie eine feige bis nach dem irdischen Tode aufgesparte Verletzung der unsterblichen Persönlichkeit des Helden? Weit mehr wäre diess, als wie eine Grabschändung, weil ja dieses Denkmal noch lebendig ist. Nur die Luft verlangt es um fortzuleben, — dieselbe Luft des Glaubens, welche die Lebensluft aller Heldenthaten ist.

Wir haben in unseren Tagen den Riesenschwertschlag eines solchen Helden mit erlebt: einen Schwertschlag, so weit ausgeholt und so mächtig geführt, dass er ein ganzes Menschenleben von 70 Jahren hindurch die Sphäre unserer Zeit durchfuhr, in Einem ungebrochen geraden Schwunge die Luftbahn des kühnsten Glaubens ganz durchmessend. Denen hinter der Mauer ward wohl von der Lufterschütterung der eigene Athem, der zitternde Staubglaube, fast benommen. Weil sie aber den Schwertschlag, den sie nicht selber sahen, nur aus den Brechungen und Spiegelungen der Luft im Vorüberzucken zu ahnen vermochten, so meinten sie wohl oft, er fahre ganz nach Willkür in einem wilden Zickzack hin und her, während er in Wahrheit niemals einen Zoll breit von seiner geraden Bahn zum Ziele abwich. — Und nun das Ziel dieses Schwertschlags! Wie seltsam! Das war endlich

gar nicht jener berühmte Staubhaufen der chinesischen Modemauer. Die liess er stolz links liegen, der kühne und weise Held! Und siehe da, jetzt eben stob von dem blossen Luftzuge des Schwunges weit mehr des losen Staubes am Haufen seitab. Er konnte nicht mehr wie sonst rings um den Schlag her unverändert in sich zusammen fallen. Das Schwert selbst aber fuhr abseits des Haufens in den freien Boden; und aus dem freien Boden entstand unter seinem treffenden Weiheschlage das selbstgeschaffene Ziel des ganzen Riesenschwunges: ein neues hohes Heldenmonument — der verkörperte Glaube an das Gute, Edle, Wahre und Schöne in dem heldenzeugenden Wesen unseres Volksgemüthes.

Diess ist das „Werk" unseres Helden und Meisters, Richard Wagner. In wechselnden Thaten und Leiden durchzieht es sein ganzes Leben und fasst alle seine einzelnen Werke und Strebungen in Ein Ziel siegreich zusammen. Will man ein kurzes Wort dafür finden, so wird man es nennen müssen:

Die Idealisirung des Theaters.

Das ist der Gedanke seines Werkes. Das Werk seines Gedankens aber, das er uns nicht nur als klassisches Ideal gezeigt, sondern als wirkliches Beispiel vererbt hat, es steht vor uns als das Theater von Bayreuth.

Dem Staubmauerwerke der Moden gegenüber — eine feste Burg für idealen Styl! —

Damit wären wir vom Bilde zum Bau gelangt. Immer ein entschiedener Fortschritt! Allein — es ist ein Theaterbau. Sollte man dergleichen ernst nehmen in unseren gewichtigen Zeiten? Die Sprache — alle Welt spricht sie; die Komödie — alle Welt spielt sie. Da hätten wir wohl recht banale Exempel uns ausgesucht, um Moden und Styl zu illustriren? —

Ja, dieses Zugeständniss müssen wir schon verlangen, dass nächst der Sprache nicht leicht etwas so charakteristisch für den Kulturzustand eines Volkes sei, als das Theater, das es besitzt. Es ist wahrlich ein „Spiegel der Zeit"; und um so sicherer fixirt dieser Spiegel ihr Bild, als er für gewöhnlich nur wie ein Zeitvertreib betrachtet wird, der eben nicht gar ernst zu nehmen sei. So plaudert sich manches theatralisch aus, was auf der Bühne der Oeffentlichkeit wohl unter Mantel und Maske gehalten wird. Die altgriechischen Dionysosfeste enthüllten in ihren berauschenden Erntereigen Geheimnisse der Mysterien, welche zu verrathen der Eingeweihte mit seinem Leben büssen sollte. Aischylos der Tragöde war nahe daran, diesem Schicksale zu verfallen. Auch die griechische Komödie hielt gar unverschämte Ernte auf dem Felde der politischen Welt, bis ihr dieselbe Staatsregierung das Leserecht absprach, welche dem Sokrates den Gifttrunk verschrieb. Wir aber stehen heute vor dem dionysischen Mysterium unserer Zeit, diesem Bayreuther Festspielhause, und sehen dazu ringsum im Lande andere Theater ohne Zahl, wie sie auf ihre Weise die Kunst des Schau- und Hörspiels allabendlich betreiben. Könnten wir nicht auch aus

diesem barocken Doppelbilde eine charakteristische Anschauung von unserer Zeit gewinnen?

Doch nein, man ruft uns entgegen: das Bayreuther Theater gilt nicht; das ist nicht **organisch!** Es ist nicht „aus dem Leben der Nation hervorgewachsen!" Nur das organisch Gewachsene ist charakteristisch!

Also unsere gewöhnlichen Theater, so verschiedenartig, wie sie da sind, vom grossen goldstrotzenden Opernhause bis herab zur wandernden Jahrmarktsbude, die wären wohl allesammt und gleicherweise organisch gewachsene Bildungen des nationalen Geistes? Könnte es nicht am Ende auch recht charakteristisch für diesen Geist sein, wenn es sich zeigte, dass bedeutende seiner Bildungen, oder Bildungsmittel, gerade **nicht** organisch gewachsen sind? Ist etwas deshalb organisch gewachsen, weil es im Laufe der Zeiten aus einer zusammengehäuften Masse wechselnder Modeformen die fixirte Gestalt einer gewissen Konvention angenommen hat, welche das bequeme Publikum nun als unabänderliches Gesetz seines Vergnügens hinnimmt? Da hätten wir ja wieder den Staubhaufen! Ist der etwa organischer, als eine gesunde selbstgewachsene Pflanze, welche aus dem Grunde der Volksseele emporgesprosst ist, und welche all' ihre Triebe, Blätter, Blüthen und Früchte, nach dem inneren Entwickelungsgesetze ihres natürlichen Lebens entwickelt hat? Gab es jemals etwas Organischeres als einen Mann, der da wusste, was er wollte, weil er es musste; „und wie er musst', so konnt' er's:" — „so und nicht anders"!? — Betrachten wir erst einmal die Organisation des Staubhaufens, und dann den Organismus der Pflanze. Erwarten uns dabei wohl erst wieder wechselnde Bilder, sie führen uns doch sicher zu guter Letzt an den festen Bau zurück.

So wird die Antwort uns bereitet auf die Frage: „Wie wuchs unser deutsches Theater organisch?" —

---

1. Heidenthum und Mittelalter.

Der Ursprung aus der religiösen Feier, wie er unserem Drama mit dem der Griechen gemeinsam ist, sollte zunächst als durchaus organisch gelten dürfen. Versetzen wir uns in die ältesten Zeiten zurück. Man sucht die Gottheit zu feiern, indem man ihre Thaten und Leiden in gemeinschaftlicher Andacht, aus frommer Erinnerung besingt. Bei wachsender Erregung der Phantasie erinnert man sich des göttlichen Lebens so innig, dass man den Gott gleichsam in sich selbst aufzunehmen glaubt. Dieses Gefühl wird bestärkt durch die religiöse Handlung eines Sakramentes. Seine ursprüngliche Bedeutung ist die einfache menschliche Theilnahme an den von der Gottheit dargebotenen Gaben der Natur, deren sich der Mensch durch die Arbeit der Kultur bemächtigt hat. Brot und Wein repräsentiren das Körperliche und das Geistige der kultivirten Naturkraft. Nun stellt der Mensch

seine eigene Kulturarbeit an der Natur wieder unter die Hoheit der waltenden Gottheiten, welche ihm selber in dieser Natur sich zugewandt und hingegeben hatten. Indem er aber dergestalt seine Arbeit, Weinbau und Brotgewinn, aus sich herausstellt und vergöttlicht, nimmt er sie andererseits in dem Sakramente des religiösen Erntefestmahles, nun als ein Göttliches, wieder in sich auf. Das vergöttlichte Menschenwerk erscheint also jetzt in den begeisterten Mitgenossen des heiligen Mahles als eine menschgewordene Gottheit. Diess ist das Urmysterium des volksthümlichen Gottesdienstes. — Ihm gegenüber steht jener aristokratische Dienst heroischer Ahnen, deren Oberster die höchste Lichtkraft, als der Uradel der Schöpfung, selber ist. Dio-nysos und Diu-pater, der göttliche Genoss*) und der göttliche Vater: das sind zwei Welten menschlicher Religiosität; und durchaus organisch gewachsen ist aus der Einen, der öffentlichen Feier eines Volkes, das Drama, aus der Anderen, dem Hausruhm einer Familie, das Epos. In vollendeter Entwickelung lernen wir diese altarischen Kulturbildungen bei den Griechen kennen. — Wie aber sieht es bei den Deutschen aus? —

Der Waldreichthum Germaniens verwies den Ackerbau in gar enge Gränzen, und die Trauben des Weinstocks waren sauer: ob auch dem guten Kaiser Probus die sonnigeren Rheinhügel etwas von einer dionysischen Kunst der Zukunft zuraunen mochten, als er mit den ersten edlen italischen Reben von Gallien über den Strom gefahren kam. Jene ländlich heiterbewegte Demokratie althellnischer Wein- und Olivenbauern konnte sich also nicht wohl entwickeln in diesen düsteren Urwald- und Berggeländen, unter der Nebelkappe unseres ernsten Walhall-Himmels. Die Germanen waren ein aristokratisches Volk. Die rauhe Heroenzeit der Wanderung und Eroberung lag ihnen noch in Haupt und Gliedern. In ihren Göttern verehrten sie mit stolzem Bewusstsein ihre Ahnen, ihre Führer auf der Wanderfahrt, ihre Herzöge in der Schlacht. Der norwegische Bauer, in welchem der wilde heidnische Wiking zum frommen christlichen Haushalter geworden ist, führt heute noch seinen Stammbaum bis zu Odhin's Helden hinauf. Auf Einzelhöfen im engen Kreise der Familie sass das Haupt germanischer Sippe; und am Heerdfeuer in seinem Saale versammelte sich das Hausvolk um den Sänger, der von den Kampfesehren des gastlichen Geschlechtes sang. In den warmen Schranken des deutschen Hauses entstand das Heldenlied. Da gab es noch kein Zusammenströmen aus den Gauen zu lustigen Winzer- und Erntefesten, mit gemeinsamer Gottesfeier in mimischem Tanz und Spiel. Erst mit der wachsenden Kultur des Landes wird solch ein dramatisches Treiben einer grossen Gemeinschaft möglich. Nur die spärlichsten Anfänge einer dramatischen Handlung, wie sie aus solchen Festen sich entwickeln mag, zeigen sich bei uns in schlichten Erntereigen, segnenden

*) Diess soll keine etymologische Namensdeutung sein!

Umzügen, Winteraustreiben und Julscherzen. Mit dieser ursprünglichsten Form dionysischer Kunst traten die deutschen Stämme in den grossen Kreis der römischen Zivilisation. Wo blieb da das organische Wachsthum germanischer Kultur?

Es ward diesem Volke nicht erlaubt vom eigenen Korne sein Brot zu backen. Der universalistische Freihandel römischer Bildung trug ihm die zivilisatorischen Elemente des „Fortschritt's“ als Importwaare zu. Auf eben diesem Wege, von aussen herein, ward in sein nationales Leben das Allerentscheidendste eingeführt, was einem Volke den Weg durch die Geschichte weisen kann: der führende Gott, die neue Religion. Die christlichen Begriffe der Sünde und der Busse, der Reue und des himmlischen Trostes, des Glaubens und der Liebe, sie wurden diesem tiefreligiösen Volke über die Gränzen mitgebracht, von fremden oder erobernden Racen, deren letzte und siegreichste selbst schon ein Repräsentant war der Entdeutschung durch die Erbschaft der abgelebten antiken Kultur und cäsarischen Zentralgewalt. Wahrhaftiger, lebendiger deutscher Glaube hat sich nur nach und nach im Laufe der folgenden Jahrhunderte unter heftigem Ringen und Kämpfen aus dieser äusserlichen Einführung im Herzen des Volksgemüthes entwickeln können; und dann vielmehr als eine innige Religiosität, denn als formale Religion. Der Deutsche will seinen Gott mit ganzer Seele ergreifen, er will ihn sein volles Eigen nennen, er will sich mit ihm Eins fühlen, wie mit den Göttern von Walhall, die seine Väter waren. Wo es ihm einmal gelang, dieses Einheitsgefühl zu gewinnen, da entsprosste solchem innerlich wahrhaften Gottesempfinden auch die natürliche Blüthe deutscher Kunst. Aber sobald diese Kunst sich wieder nach aussen wandte, traf sie auf ein geschichtliches Wesen, eine politische Welt, welche durchaus noch aufgebaut war aus den disparaten Elementen des Kulturimportes. Das schlug dann zurück wie Reif auf die Herzensblüthe nationaler Kunst, deren abgedorrte Wildlinge nun erst zu künstlicher Aufzucht in das Treibhaus der fremden Modegewächse mit hineingestellt werden mussten, um sich doch etwa noch eine zweifelhafte Anerkennung jener wunderlich bunten und unwahren „Kulturwelt“ zu gewinnen.

Ein nationales Drama konnte nicht dort sich ausbilden, wo es keine freien Erntefeiern eines Volksgeistes gab, der fröhlich sein selbstgezogenes Eigen vom Felde in die Scheuer trüge! Auf den Stapelplätzen und in den Kaufhallen des Weltbildungs-Handels, zwischen römischen, spanischen und französischen Rhedern und Mäklern, wo blieb da Platz für ein rechtes, lebensvolles, gemeinsames deutsches Spiel? Wo war dort nun gar dasjenige Drama zu finden, welches seine Entstehung selbst jener neuen Religion verdankte, wie etwa die Dionysien von Athen dem hellenischen Volkskultus?

Der Bischof Gregor von Nazianz (327—390) konstruirte das erste Passionsspiel *„der leidende Christus“*, in griechischen Versen aus dem Euri-

pides, zur akademischen Erbauung klassisch gebildeter Geistlichkeit. Hiermit tritt das christliche Schauspiel, wenn nicht in das Leben, so doch in die litterarische Existenz. Verworfen und verflucht sein musste dagegen ein weltliches Theater für das Gewissen des römischen Christen, der die cäsarischen Greuel und das Blut der Märtyrer auf der antiken Bühne der Weltstadt gleichsam noch vor Augen sah. Nur in dem sakrosankten Raume der Kirche selbst mochte ein lateinisch singender und redender Klerus an hohen Festtagen sich die fromme Erbauung einer choralen und dialogischen Feier des Menschensohnes und der Heiligen vergönnen. Diese lateinische Form des religiösen Dramas — künstlich nachgebildet, nur halb durchgeführt, im priesterlichen Kultus stecken geblieben — so trat sie mit Osterspielen, Marienklagen und Weihnachtsmetten von Frankreich herüber auch in Deutschland als Stellvertreterin für ein nationales Schauspiel ein. Obwohl die Pflege dieses kirchlichen Spieles in den Händen der höchsten Bildung der Zeit lag, so ward es doch nicht bis zu einem künstlerischen Style gebracht. Vielmehr blieb es barock, wie sein Ursprung war, da man urchristliche Passionsbilder auf antik-heidnische Poesiegerüste spannte, einen alttestamentarisch-jüdischen Rahmen darumlegte, und diess Alles dann auf Lateinisch einer deutschen Gemeinde in der Basilika römischer Kirche vorführte. Liegt doch schon etwas Unorganisches und Barockes in dem von früh an festgehaltenen Wechsel von allegorischen Vordeutungen, welche oft recht erzwungen das alte Testament hergeben musste, und den schlichten Scenen der christlichen Passion. Das ist kein Stylgebilde, sondern Modeschutt, zusammengehäuftes Ueberbleibsel aus dem selbst unorganischen, griechisch-jüdisch-römischen Ursprunge christlicher Ecclesiastik.

Man erkennt diess noch heute an den höchst beachtenswerthen Beispielen unserer Tyroler und Oberbayerischen Passionsspiele. In Ober-Ammergau und Brixlegg, wenn da der Prolog mit seinen sechszehn weissgekleideten, halb antiken Genien, einer Art griechischen Chores, in herber Monotonie vor jeder Abtheilung der Handlung als steif regelrecht nach den Grössen-Maassen abgestufte Gruppe wieder erscheint, um zu verkünden, was man demnächst auf der Bühne sehen wird: so ist diess allein für sich betrachtet wohl „Styl", aber archaistischer Styl, wie auf Pergament gemalt, und an dieser Stätte der Darstellung christlicher Passion durch deutsches Volk entschieden nur ein antiquirter Moderest. Es hat sich einmal so gemacht, und nun bleibt es so; es heisst „organisch gewachsen", weil es historisch zusammen gerathen ist. — Darauf folgt das alte Testament in jenen undeutsch-kirchlichen Allegorisirungen altisraelitischer Volksgeschichte, ein ganz künstliches Ding theologischer Spekulation, und als solches auch ganz gebührend mit geistigen Kunstmitteln hergerichtet: nämlich als klassisch schöne „lebende Bilder", wie solche schon von Alters in den Passionen üblich waren, welche nun aber hier unter der Leitung moderner Maler, für sich allein wiederum auf das „Stylvollste", nach dem

Muster altdeutscher Gemälde aufgestellt sind. Diess ist der eigentlich *ideale* Theil der Passion, aber gewiss nichts Organisches in dem Volksspiele, sondern wieder ein Moderest, und genau besehen aus den verschiedensten Elemente zusammengefügt zu einer gewissen künstlerisch vornehmen, modern gebildeten Maskenschönheit, welche man auch ebensowohl in Berlin mit Domchorbegleitung bewundern könnte. — Danach folgen die eigentlichen Passionsscenen, diese nun freilich gar Deutsch, auf Derbste realistisch-volksthümlich, und darin so eigenartig und echt, wie das zu dem Vorhergegangenen am Allerwenigsten passt. Was darin bei allem Abstossenden und Widerwärtigen ergreifend wirkt, das ist ein gewisses rohes Element nationalen Vermögens: wahr zu sein. Es ist verkleidet in die malerisch vorgeschriebene Tracht, aber es trägt in seinem Kerne einen weit grösseren Werth, als er einer solchen äusseren Malerkunst eignet. Hier ist, ausser jener angelernten Tracht, weder Mode noch Styl; hier ist reine naturwüchsige Möglichkeit: dramatische Volkskraft, germanisches Dionysismus, — etwas Aehnliches, wie es von höchstem Dichtergenius über den Realismus erhoben bei Shakespeare erscheint. Allein es wird barock durch seine konventionelle Verbindung mit jenen anderen Stylelementen, welche das Spiel der Moden im Verlauf der Geschichte zusammengehäuft hat. —

Eines aber giebt es noch, was als deutscher Lebensathem alle Theile einer solchen christlich-religiösen Handlung zur künstlerischen Einheit verschmelzen sollte, und worin sie ihre recht eigentliche, innerliche Lebenssphäre fände: die Musik. — Wie klimpert und stümpert nun Das, was uns dort dafür gelten soll, um die bunten Trümmer isralitisch-lateinisch-deutscher Kirchentraditionen herum, gleich einer gefälligen Aufwärterin im Kostüm des abscheidenden achtzehnten Jahrhunderts, mit tänzelnden oder schleppenden Weisen von trostlos gezierter Nüchternheit! Ein blasser Dreiblattklee von Phrase, Floskel und Formel, — zusammengesucht auf breitester Gemeindewiese musizirender Winkel-Cantorey! — Es treibt uns im Unmuth aus der „Passion“ hinaus!

Diess ist der volksthümliche Rest des religiösen Dramas in Deutschland. — Und doch hat das Volk seinen altberechtigten Antheil daran. Das christliche Drama hielt sich in den strengen Mauern der Kirche nur bis zum dreizehnten Jahrhundert; dann trat es auf den offenen Markt hinaus. Hatte doch die Kirche selber sich nicht davor gescheut. Merkwürdig genug: es waren englische Bischöfe, die zur Feier des Kostnitzer Konzils, das den Huss verbrennen liess, vor Kaiser Sigismund ein Weihnachtsspiel aufführten, welches mit dem „Kindermorde“ abschloss, als dem allegorischen Vorbilde des Gottesmordes auf Golgatha. Zweihundert Jahre später begannen englische Komödianten dem deutschen Schauspiel eine neue Bahn zu weisen. So wird man des Barocken nicht ledig, wenn man die vaterländische Geschichte durchschreitet! Zwischen diesem

Heraustreten des Mysteriums aus der Kirche auf den Markt und jenen, durch geistliche Anregung erneuerten, bäuerischen Passionsspielen unserer Zeit liegt die ganze Historie des deutschen Theaters.

Sobald das Heilige zum Volke kam, drang auch das Volk in das Heilige ein. Damit gewann zunächst die deutsche Sprache in dem christlichen Spiele die Herrschaft, wenn auch immer noch einzelne monumentale Bibelworte, um der höheren Würde willen, lateinisch gesprochen, und etwa hintennach erst verdeutscht wurden. Eine andere Frucht jener Vermischung war der oft recht barbarische deutsche Humor, welcher sich immer derber und breiter über die heiligen Handlungen ergoss und sie mehr und mehr verweltlichte. Da zankten sich dann die Wächter am Grabe des Herrn im gröbsten Volkstone; und noch heute schliesst das eigentliche Passionsspiel in Tyrol mit einer solchen Scene ab, welche bei dem ländlichen Publikum, nächst der halbkomischen und grotesken Rolle des Judas, gerade den lebhaftesten Eindruck hervorruft. Der römische Hauptmann, derselbe, welcher dem Gekreuzigten die Lanze in die Seite gestochen, weist die durch das Auferstehungswunder äusserst entsetzten Juden, als sie ihn durch Geld zum Schweigen bringen wollen, in der schnödesten und nachdrücklichsten Weise auf die Eigenart ihrer Nationalität zurück. Allerdings eröffnet sich damit, in eigenthümlich populär-burlesker Form, eine historische Perspektive auf die Entwickelungsgeschichte des Christenthums, welches erst durch die heidenchristliche Mission seiner Bestimmung als Weltreligion zugeführt ward. Noch bedeutsamer erscheint jener charakteristische Zug, wenn man bedenkt, dass nach der historischen Forschung der Longinus der Legende einer germanischen Legion angehört haben würde. In dem Tyroler Bauernspiele folgt aber auf diese urpopuläre Scene, welche eine volksthümliche Ahnung von Shakespeare'schem Humor verräth, sogleich die brillant arrangirte grosse Schlussallegorie, die Apotheose des Siegers über Tod und Hölle, womit man aus dem drastisch-rohen Germanismus direkt in den malerisch-barocken Jesuiterstyl zurück geräth.

Fassen wir das Eindringen des Volkes in die Mysterien auf dem Markte näher in das Auge, so erkennen wir darin wirklich ein merkwürdiges Stücklein von dem Einflusse des Heidenthums auf das Leben der christlichen Religion, auch in dem profanen Rahmen der Bühne. Der Hauptrepräsentant des Volkshumores, gewissermaassen der Chorus der Tragödie, war nun der Teufel, und dieser Teufel war die christlich-legendarisch personifizirte altheidnische deutsche Götterwelt. Donar und Loge, auch Wotan selbst, lebten fort in den burlesken Gestalten des Höllenfürsten mit dem Pferde- und Bocksfusse und den Fledermausflügeln. Was an uralt volksthümlichen Fasnachtscherzen aus dem Heidenthum, ja aus Riesenheim her (denn Fasnacht und Fasolt sind namens- und begriffsverwandt) sich im Volke erhalten haben mochte, das sprang nun flugs auf die preisgegebene My-

sterienbühne, machte sich dort gehörig breit und zerstörte jede gelehrte Anstrengung, noch eine Spur von „Styl“ darin zu retten. Man versuchte zwar die verschiedenartigen Elemente, welche sich dort zusammen gefunden hatten, wenigstens räumlich auseinander zu halten, indem man die dreifache Mysterienbühne erbaute, und das Teufelsvolk in den Keller verwies, wie heute etwa den Chorus des musikalischen Dramas, das Orchester, — die himmlischen Heerschaaren aber auf das (damals zuerst so genannte) „Paradies“, welches im modernen Opernhause vielmehr zur Gluthölle für den deutschesten Theil des Publikums entartet ist. Aber diese äusserliche Trennung befestigte sich auch nur als eine traditionelle Modesache, ohne wie Chor und Scene im antiken Drama zu idealer Styleinheit sich zu organisiren; wofür ihr bereits die ursprüngliche schöpferische Vollkraft des religiösen Elementes gebrach.

Im weltlichen Spiele, wie es sich an solche Marktmysterien leichtlich anschliessen konnte, und worin die Rücksicht auf das Heilige ganz wegfiel, ward der Teufel völlig zum Narren, Pickelhäring oder Hanswurst. Dieser benutzte nun das an die Stelle des Heiligen tretende Tragische zur Zielscheibe seines Witzes und schoss mitten in die jammervollsten und fremdartigsten Begebenheiten seine echt germanischen Spässe. Damit traf er dann auch immer das Herz des Publikums, welches froh war aus seiner theatralischen Entrücktheit heraus sich wieder als Mensch mit Menschen zu fühlen. Auch hierin lässt sich eine gewisse Beziehung finden zu der Wirkung des modernen Orchesters, welches der ideal entrückten scenischen Handlung gegenüber in uns selbst das allgemein Menschliche zur lebhaftesten Empfindung erregt, damit aber auch gerade die idealsten Offenbarungen der Poesie mit uns persönlich in ein gemeinsames Gemüthsreich einschliesst. Diess freilich war eine Wirkung, welche dem burlesken Marktwitze des Volksschauspiels durchaus versagt blieb.

Nur ein grösstes Dichtergenie war im Stande die disparaten theatralischen Elemente zu verschmelzen, indem es auch die grosse Erscheinung der menschlichen Tragödie aus dem tiefen Grunde germanischer Natur selbst heraufbeschwor. Eben in diesem Grunde und nicht in der Form ist Shakespeare der Meister organischer Einheit. Bei ihm sehen wir, wie der zum Teufel gewordene germanische Gott sich endlich nicht mehr modisch verkleidet, sondern als persönliche Gestalt der tragischen Dichtung lebendig wird. Im „König Lear“ tritt er noch als der Narr auf; aber sein Modekleid ist feucht und zerfetzt durch Sturm und Regen: das Ewig-Menschliche blickt mitleidensvoll daraus hervor und überklagt noch den Jammer des wahnsinnigen Königs durch seine sterbensmatten Spässe. „Ich aber will am Mittag zu Bette gehn“ sagt der Narr, legt sich hin und stirbt so stille im Winkel des Elends, wie mit der stummen Bitte des Kurwenal: „Schilt mich nicht, dass der Treue auch mitkommt“. Dann wirft er die Schellenkappe ganz fort und „will wieder recht den Teufel spielen“, als er dem Mac-

beth in der nebelhaften Dreigestalt der Hexen auf öder Haide zur dämonischen Prophezeihung auflauert, um den „Gott in seinem Busen" aufzuwecken, der ihn, wie der wilde Jäger der Sage, gespenstisch zum Untergange fortreisst. Doch daneben führt auch noch der betrunkene Pförtner seine schwankende Stammrolle fort, welche erst der grosse Idealist Schiller mit klassisch tönenden Reimworten ihm absprach. Im Hamlet aber wurzelt der Humor, wie ein tragischer Dämon, der sich närrisch stellt, in der Seele des Helden selbst, und wächst ihm über das Haupt empor und über die ganze theatralische Gesellschaft hinweg, als eine neue germanische Heroengestalt. Das ist der Heros des lachenden Weinens, jene deutsche Ironie des Gemüthes, welche sich nicht beruhigt bei einer vergänglichen Lösung in Thaten und Worten, sondern nach voller Erlösung verlangt, und wäre es im letzten Reste tiefen Todes-Schweigens.

Während die gebildete Welt der Zeit an den schönen Formen wiederentdeckter Antike nachahmend sich ergetzte, stieg aus den Nebeln der Nordsee jene ureigen-einzelne sächsische Heldengestalt hervor und sprach von der schlichten Bühne des germanischen Volkstheaters als Schauspieler das Wort der Wahrheit.

„Wisst ihr, wie das ward?"

So möchte man mit der Norn bei jeder reformatorischen Bewegung in dieser Welt fragen, und niemals ernster und besorgter, als wenn einmal der deutsche Geist in eine fremde Welt sein wahres Wort hineinspricht! Als dort auf dem gepriesenen freien Bollwerk im nordischen Meere die geniale Offenbarung reichster Möglichkeiten der deutschen Volkskraft auf der Bühne des Dramas sich vollzog — da hatte sich schon auf dem Kontinente das Verderben aller deutschen Kultur vorbereitet, darinnen die Stimme des Dichters verhallen musste, gleich dem letzten Worte des tragischen Helden, der seine Welt erkannt hat und schweigend stirbt.

Doch wie hervor aus diesem Verstummen des Dramas, aus diesem Hamlet-Schweigen des Dichtergenius, ist uns eine neue Götterwelt deutscher Sprache und deutschen Gemüthes auf tönenden Wunderschwingen emporgestiegen, zu jener selbigen Zeit, welche die deutschen Heldenthaten im Blut und Elend des grässlichsten Völkerkrieges erstickt sah:

die deutsche Musik.

Die Musik als Ausdruck.

Von
Dr. Friedrich von Hausegger.

(In sechs Abtheilungen.)

Dritte Abtheilung, erste Hälfte.

Worauf kommt es überall an
Dass der Mensch gesundet?
Jeder höret gern den Schall an,
Der zum Ton sich rundet.
Goethe.

Der Laut, vorerst nur Empfindungsäusserung, wird im Laufe der Entwickelung, deren Untersuchung nicht im Bereiche unserer Aufgabe liegt, zum Verständigungsmittel. Mit der Mittheilung von Erregungszuständen übermittelt er in seiner Eigenschaft als Sprache die Erregungsursachen. Das Verständniss, welches er in dieser Eigenschaft beansprucht, ist wesentlich verschieden von dem, welches er als Ausdrucksmittel findet. In demselben Mittel machen sich nun zwei verschiedene Tendenzen geltend, welche sich allerdings bei gegenseitigem Entgegenkommen unterstützen können, jedoch in ihren letzten Zielen weit ab von einander führen. Beide gewinnen Einfluss auf das gemeinsame Mittel; dabei darf die Gestaltung desselben nach keiner Richtung in einer Weise beeinflusst werden, welche die Möglichkeit ausschliessen würde, den gemeinsamen Ursprung dieser beiden Tendenzen in der ursprünglich einheitlichen menschlichen Bethätigung zu erkennen. Selbst die abstrakteste Sprache enthält in ihrem Tonfalle melodische, in ihrer Anordnung rhythmische Elemente, und auch die jedes Worte sentkleidete Musik giebt Zeugniss von ihrer Verschwisterung mit der Sprache. Der Einfluss, welchen die Tendenz der Lautäusserung als Verständigungsmittel auf ihre Entwickelung als Ausdrucksmittel geübt hat, wird Gegenstand der folgenden Betrachtung sein.

Die ursprünglichen Erregungsäusserungen waren, wie kaum bezweifelt werden kann, gewaltsamer, plötzlicher, unvermittelter Natur. Dafür giebt auch die Sprachforschung Belege an die Hand. Die ältesten Sprachen waren monosyllabisch. Diess ist im Sanskrit der Fall, und die Sprache, welche sich in ihrem Urzustande, gleichsam erstarrt, bis auf den heutigen Tag erhalten hat, das Chinesische ist monosyllabisch*). Die ältesten Sprachen hatten nur die Vokale **a u** und **i****) und entbehrten der vermittelnden andern

*) Anderer Meinung sind Renan und Steinthal.

) Siehe Jakob Grimm „über den Ursprung der Sprache —; ebenso August Schleicher, „die deutsche Sprache". Geiger behauptet allerdings (U. u. E. der menschlichen Sprache und Vernunft S. 166) dass **i und **u** aus Halbvokalen oder aus Halbkonsonanten entsprungen seien, in beiden Fällen aber und also nicht bloss in der Anwendung sondern ihrem Dasein nach erst in Folge des Accentverlustes, vor diesen Verlusten hingegen gar keine andern Vokale als **a** gewesen seien. Diess würde aber sicher nicht gegen die Annahme sprechen, dass die Stellen der Vokale in der Ursprache durch Tonunterschiede ausgefüllt worden sind.

Vokale. Nach Bastian (Vergleichende Sprachstudien S. 14) verbindet sich mit dem Monosyllabismus leicht eine Ausbildung der Tonverhältnisse, um eine weitere Basis für den Spielraum möglicher Modifikationen zu gewinnen. In der That wird von Sprachforschern mitgetheilt, dass im Sanskrit sowie im Chinesischen die Tonhöhe, in der Worte gesprochen werden, von charakteristischer Wesenheit ist, und dass es musikalisch bestimmbare Intervalle seien, welche hier zur Anwendung kommen. Auch bei wilden Völkern, wie bei den Ashanti's, hat ein Wort mehr als eine, nur durch den Ton unterschiedene Bedeutung. In der Nomasprache ist (nach Wallmann) besonders wichtig der Ton, mit welchem die Worte gesprochen werden. In Unterscheidung des tieferen, mittleren und hohen Tones bedeutet „ikhail" Finsterniss, Ort, Tuch. (Siehe Bastian a. a. O.) Auch im Sanskrit werden die Vokale eingetheilt in betonte (mit gehobenem Ton), tonlose (mit gesenktem Ton), und svarita mit mittlerem Ton. Aus dem Gesagten ergiebt sich die innige Beziehung der Tonhöhen zu den Vokalen, sowie auch die Wechselwirkung des musikalischen und begrifflichen Elementes in der Sprache. Ueberhaupt gewinnt das musikalische Element in der Sprache immer höhere Bedeutung, je weiter wir die Entwickelung der Sprache nach ihrem Ursprung hin verfolgen. „Die erste Sprache des Menschen war Gesang," sagt Herder. Condillac, Rousseau u. a. seien hier auf den Weg gekommen, indem sie die Prosodie und den Gesang der ältesten Sprachen vom Laute der Empfindung herleiten. J. H. Heinrich Schmidt macht darauf aufmerksam (antike Compositionslehre S. 135), wie viel nothwendiger eine genau geregelte Modulation in einer Epoche war, als die Sprache erst einen sehr geringen Apparat von logischen Partikeln zu ihrer Verfügung hatte, so dass Verhältnisse der Kausalität nur durch einen sorgfältigen Gebrauch der Akzente und etwa auch der Ikten zum Ausdrucke kommen konnten. Noch in unserer Zeit hätten wir Zeugnisse dafür, dass auf dem Wege der Modulation der Mangel an Wörtern, selbst an eigentlichen Begriffswörtern, mit Leichtigkeit ersetzt werden könne. Nach Geiger dienen im Chinesischen Wortgruppen oft nur dem Klange und nicht begrifflichen Zwecken, auch Verdoppelungen sind oft nur des Tonfalles wegen da (Ursprung der menschlichen Sprache und Vernunft I S. 187 und 188). Nach Steinthal gehört in den Mandésprachen der Akzent nicht dem Worte sondern dem Satze an, und diesem nicht als Ausdruck eines Innern, sondern als eine Reihe von Lauten, insoferne er gewissermaassen eine Melodie ist.

Der Mangel einer speziellen Bezeichnung solcher würde darauf hindeuten, dass man für solche dem natürlichen Gefühlsausdrucke entspringende Tonunterschiede eine spezielle Bezeichnung nicht für nothwendig hielt, wie überhaupt die Bezeichnung von Tonunterschieden, die Notenschrift, erst einer späteren Zeit angehört. Von Interesse für unsere Betrachtungen ist es, dass Max Müller (Vorlesungen II S. 135) ausser den Vokalen u, o, å, a, e, i noch einen Urvokal, einen neutralen Vokal annimmt, welcher nach Willis der natürliche Vokal der Stimmröhre, nach Ellis die Stimme in ihrer am wenigsten modifizirten Form ist (also unser Mittelton).

Wir sehen also das melodische Element im älteren Sprachleben eine bedeutende Rolle spielen. Träger des tonlichen Lebens in der Sprache sind aber die Vokale.*) Man wird in den Vokalen **u** und **i** äusserste Tonhöhen, in **a** den Mittelton zu erkennen haben. Allerdings hat sich das tonische Element in ihnen immer mehr abgeschwächt und ist zuletzt nur der dasselbe kaum mehr andeutende entseelte Vokal geblieben. Doch ist, nach den Versuchen von Helmholtz und Anderen, diesen Vokalen auch an sich eine bestimmte Tonhöhe eigen, und zwar hat **u** den tiefsten, **a** einen mittleren, und **i** den höchsten Ton. Wir werden also in **u** und **i** äusserste Abstände nach der Tiefe und Höhe hin vom Mitteltone **a** zu erblicken haben. Die älteste Sprache, welche sich nur dieser Vokale bedient hat, weist demnach auf jähe Absprünge von einem Tone zum andern hin. Bei der Einsilbigkeit der Sprache fehlten auch die rhythmisch verbindenden und vermittelnden Elemente. Die ursprüngliche Sprache nähert sich demnach der Art, wie wir uns die primitiven Lautäusserungen bei Erregungszuständen vorzustellen haben. Nicht allen Nüanzen der Muskelbethätigung vermochte der ungeübte Laut ungetrübten Ausdruck zu geben. Nur die entscheidendsten Momente des Bethätigungszustandes fanden zunächst klarere Präzisirung, und wurden endlich in den Vokalen **a**, **u** und **i** gleichsam als stehende Resultate festgehalten.

Die Konsonanten waren ursprünglich nur Begleiter der Vokale, Nebengeräusche, welche mit den hervorgebrachten Tönen zugleich erregt wurden, in Folge der Mitthätigkeit der Sprachorgane und der Stellung derselben bei gewissen Lautäusserungen. Die ursprünglichen, in der angeführten Weise Verständniss findenden Ausdrucksbewegungen waren ebenso, wie der Anfang der Musik, auch der Anfang der Sprache. Sie boten Gelegenheit dar, uns über Zustände Anderer zu belehren. Sie wurzelten damit in einem Interesse, welches mit den Bedürfnissen des Einzelwesens als solchen nicht zusammenfiel. Ihr Wiedervorkommen hatte nicht nur die Wirkung, wieder ähnliche Zustände wachzurufen, sondern auch in Folge der Assoziationsfähigkeit an die Ursachen der früher vorgekommenen gleichen Ausdrucksart oder an damit verbundene Umstände zu erinnern. Damit war der Keim der Sprache gegeben. Die Lautäusserungen waren zugleich Erinnerungszeichen ge-

*) „Man darf die Konsonanten Knochen und Muskeln der Sprache nennen; die Vokale sind das, was diese festen Theile durchströmt: Blut und Athem. Die Konsonanten scheinen gleichsam den Leib, die Vokale die Seele herzugeben, auf den Konsonanten beruht die Gestalt, auf den Vokalen die Färbung; ohne diese würde die Sprache des Lichtes und Schattens, ohne Konsonanzen des Stoffes ermangeln, an dem Licht und Schatten sich ansetzt.“ — (Jakob Grimm, deutsche Gramatik S. 36.)

Merkel nennt in seiner „Physiologie der Sprache“ die Vokale die wesentlichen Elemente, um die Regungen und Bewegungen des individuellen Seelenlebens anderen Individuen in hörbarer Weise mitzutheilen. Sie bezeichnen also das Sinnliche, Empfindsame, Gemüthliche, Phantastische, Affektuöse, während die Konsonanten mehr das Intellektuelle, Begriffliche, Verstandesmässige, Geistige abbilden.

worden. Ihre Fortbildung als solche zu betrachten, liegt nicht mehr im Bereiche unserer Aufgabe.

Zweifellos ist es, dass sie lange Zeit hindurch ihre beiden Aufgaben gleichzeitig verfolgt haben, mit andern Worten, dass Sprache und Musik ursprünglich vereinigt waren und sich lange Zeit Hand in Hand mit einander fortgebildet haben. Die Sprache bedurfte, ehe sie ausschliesslich an das Gedächtniss und die Vorstellungsfähigkeit appelliren konnte, der Unterstützung durch die unmittelbar verständliche Ausdrucksbewegung; das tonliche Element in den Lautäusserungen aber musste lange Zeit an den Linien der Sprache sich fortbilden, ehe es zur Selbständigkeit gelangen, ehe es das werden konnte, was wir Musik nennen. Ist doch auch heut zu Tage das musikalische Element in der Sprache nicht gänzlich erstorben. So ist schon die gewöhnliche Rede nicht aller Melodie bar. Der Beobachtende wird die wellenförmig sanft auf und absteigende Tonlinie, die bei mächtiger Empfindungsäusserung sich jäher ausspannt, leicht wahrnehmen, ja sogar mit ziemlicher Genauigkeit notiren können. (Merkel Physiologie der Sprache; Louis Köhler, die Melodie der Sprache.) Man hört namentlich im leidenschaftlichen Sprechen, beim Fragen und Rufen, überhaupt bei bewegter Stimme höhere Intervalle. Der Zornige wird sogar noch höher, als zu einer Oktave hinaufsteigen*). Je mehr die Empfindung Obergewalt erhält, desto üppiger bricht die Blüthe der Melodie hervor; so in der begeisterten Rede, in der Deklamation**). „Eine Rede, sobald sie in gehobenem, affektvollem Tone gesprochen wird, geht in Musik über.“ (Fortlage, 6 philos. Vorträge, über die Anfänge der Musik S. 204)***). Ueber die ursprüngliche Vereinigung von Sprache und Musik kann kein Zweifel herrschen. Wilhelm v. Humboldt nennt den Menschen ein singendes Wesen, aber Gedanken mit den Tönen verbindend, und Jakob Grimm sagt: „Aus betonter gemessener Rezitation der Worte entsprangen Gesang und Lied, aus dem Lied die andere Dichtkunst, aus dem Gesang durch gesteigerte Abstraktion alle übrige Musik, die nach aufgegebenem Wort geflügelt in solcher Höhe schwimmt, dass ihr kein Gedanken sicher folgen kann.“

*) Nach Herrmann ist es das Verhältniss der Frage neben dem des Ausrufes, bei dem von dem Mittel der Betonung in regelmässiger und organischer Weise auch in den höheren, flektirenden Sprachen zu syntaktischen Zwecken Gebrauch gemacht wird. Auch Max Müller (Vorlesungen über die Wissenschaft der Sprache Bd. II S. 35) sagt: dass wir noch etwas von der noch in der chinesischen Sprache stark ausgeprägten musikalischen Fähigkeit in unserem Satztone übrig haben; wir unterscheiden einen fragenden von einem behauptenden Satz, indem wir die Stimme erheben.

**) Dagegen Benedix (die Lehre vom mündlichen Vortrag), welcher das Wesen der Deklamation vornehmlich in den Unterschied der Tonstärke verlegt und meint, im Raume von 3—4 Tönen liesse sich ziemlich alles schön und wahr geben.

***) Mit der Frage über den Ursprung der Musik aus der Sprache beschäftigt sich ein auf die Forschungen Benloew's, Weil's und Rosny's gestützter akademischer Vortrag Beaulieu's „Sur l'origine de la musique“. Bedeutungsvolle Anregungen in dieser Beziehung giebt das vielgeschmähte Buch „Händel und Shakespeare“ von Gervinus,

Dafür haben wir auch historische Anhaltspunkte. Es sind uns wohl von den ältesten Sprachen, nicht aber von dem ältesten Tonausdruck Zeichen überliefert worden. Solange Sprache und Tonausdruck noch in innigem Zusammenhange waren, bedurfte es der Zeichen für den Tonausdruck nicht. Er war von selbst gegeben, durch den Inhalt, welcher das Gesprochene erfüllte, der zugleich als Erregungsursache den tonlichen Ausdruck bestimmte. Erst als mit immer grösserer Ausbildung der Verständigungssprache, und namentlich mit deren Uebermittelung durch die todte Schrift, die Möglichkeit des Missverständnisses des dem Gesprochenen zu Grunde liegenden Empfindungsgehaltes sich ergab, wurde es nothwendig, durch gewisse Ausdruckszeichen darauf hinzuweisen, ihn durch diese wachzurufen. Diese Ausdruckszeichen wurden um so häufiger und präziser, als eben die Sprache sich von ihrer ursprünglichen Fähigkeit, auch Ausdruck zu sein, entfernte. Es ist daher nicht richtig, die Anfänge der Musik in jene Zeiten zu versetzen, welche sichtbare Spuren davon überliefert haben. Im Gegentheile; diese sichtbaren Spuren bekunden vielmehr, dass der tonliche Ausdruck seine allgemeine Anwendung nach und nach eingebüsst hat, und dass sich damit das Bedürfniss gebildet hat, ihn nun als ein Besonderes festzuhalten.

Es ist nicht ohne Bedeutung, dass die Sage uns wohl von Erfindern einzelner Instrumente zu erzählen weiss, von einer Erfindung des Gesanges aber nirgends die Rede ist. Diess erklärt sich, wenn man annimmt, dass der Gesang eben nie erfunden worden ist, sondern dass er, ohne bestimmbaren Anfang, mit dem ursprünglichen Aufknospen der geistigen Anlagen des Menschen, dass er mit der Sprache zugleich sich entwickelt hat. Gewiss, jene alten Völker, welche allen wichtigen Neuerungen in ihrem Leben einen Urheber gaben, um in ihm die schaffende Kraft des Geistes persönlich zu verehren, sie, welche von einem Raub des Feuers, von einer Erfindung der verschiedenen Künste zu erzählen wissen, hätten es sicher nicht unterlassen, dem Erfinder des Gesanges ein bleibendes Denkmal zu gründen, wenn es ihnen je in den Sinn gekommen wäre, die Gesangskunst nicht als etwas dem Menschen von Anbeginn Eigenes, sondern erst später Entstandenes zu betrachten. Das Kulturvolk, dessen Erinnerungen am weitesten in die Urzeit zurückreichen und dessen Tiefsinn erst die Neuzeit im gebührenden Maasse zu würdigen beginnt, die Inder haben, bezeichnend genug, eine und dieselbe Gottheit, Sarasvati, für Sprache und Musik.

Wohl mag das Deutsche „Singen und Sagen" als ein Anklang an jene ursprüngliche Zusammengehörigkeit von Sprache und Musik aufgefasst werden. Unter Gesang wurde lange nicht ein musikalischer, sondern ein poetischer Inhalt verstanden, dem also der erstere wie natürlich eigen war. Noch heut zu Tage hat der Ausdruck „Gesang" auch diese Bedeutung festgehalten. Der Mangel überlieferter Tonzeichen lässt sich in leichter Weise erklären, wenn wir annehmen, dass die ursprüngliche Musik voll-

ständig mit der Sprachmelodie zusammengefallen ist, dass daher mit den Worten und ihrem Empfindungsgehalte ihr gesanglicher Ausdruck von selbst gegeben war. Von dem rhythmischen Elemente der griechischen Musik ist diess nach den Resultaten Rossbach's, Westphals, Dr. J. H. Heinrich Schmidt's und Anderer soviel als erwiesen. Tonlänge fiel mit Silbenlänge, und gewiss nicht minder musikalische Betonung mit sprachlicher zusammen. Eine genaue Abstufung der Tonlängen war der griechischen Sprache an sich schon eigen, und es wäre irrig, sie in metrischer Beziehung unserer heutigen deutschen auf Hebung und Senkung beruhenden Sprache gleichstellen zu wollen. Der Grieche konnte nach Schmidt (die Kunstformen der griechischen Poesie S. 28) jede beliebige Taktart auch in den nicht gesungenen Wörtern schon ausdrücken. Bei festlicher Gelegenheit, im erhöhten Affekte, wenn es galt, alle Schönheiten der Sprache zur Entfaltung zu bringen, wurde auf die genaueste Unterscheidung der Silbenlängen bedeutendes Gewicht gelegt. Der Rhythmus der Sprache an sich war schon ein musikalischer. Dasselbe wird wohl auch bei der poëtisch gesteigerten, zu erhöhtem Leben erweckten Sprachmelodie der Fall gewesen sein. Die *λέξις* (der sprachliche Ausdruck in Deklamation u. s. w.) und das *μέλος* fielen zusammen. Man nahm sie auch gewöhnlich im Zusammenhange. Getrennt bedeutet *λέξις* (ohne *μέλος*) den blos deklamatorischen Vortrag, *μέλος* (ohne *λέξις*) das Saiten- oder Flötenspiel, oder eine durch Töne der Menschenstimme ohne Worte angedeutete Melodie. Ein von der Sprachmelodie verschiedenes *μέλος* über Worte kannte man nicht*).

Die ältesten Götter- und Heldenlieder wurden, so erzählt man uns, gesungen und im Gesange von Mund zu Mund fortgepflanzt. An einen Gesang in Weise eines Bänkelsanges vermag ich dabei nicht zu denken, noch mich der Ansicht anzuschliessen, es hätten die verwendeten Sangweisen nur der Absicht gedient, dem Gedächtnisse Hilfe zu leisten. Die Natur des alten Gesanges, wie sie aus den spärlichen Ueberlieferungen geschlossen werden kann, sowie die Natur der vorgetragenen Dichtungen sprechen dagegen. Letztern fehlt die gleichmässig strophenweise gegliederte Form, welche die Wiederholung ein und derselben Melodie ermöglicht hätte. Man versuche es einmal, den Homer'schen Hexametern oder den alten Eddaliedern strophische Melodien unterzulegen, und man wird sich von der Unzulässigkeit alsbald überzeugt haben. Vielmehr glaube ich, dass es jene Sprachmelodie war, welche in möglichst hervorgehobener, wirksamer Weise beim Vortrage dieser Dichtungen zur Geltung gelangt ist; ja, diese Annahme vermag das genaue Festhalten im Gedächtnisse vielleicht besser zu erklären, als die eines gleichmässigen Herableierns des verschiedenartigsten Inhaltes.

*) Nach Aristoxenos ist das Singen eine diskontinuirliche Bewegung der Stimme, das Sprechen die kontinuirliche. Die Tonstufen beim Singen sind zeitlich messbar, beim Sprechen nicht, ausser wenn Affekte die Stimme des Sprechenden anhalten.

Es ist erklärlich, dass sich bei diesen musikalischen Rezitationen gewisse Melodiephrasen endlich hervorhoben, dass sie typisch wurden. Diess mochte bei Wiederkehr gleichartiger Empfindungsausdrücke, sowie auch bei Sätzen, welche einen tiefergehenden individuellen Empfindungsgehalt überhaupt nicht hatten, der Fall sein. Und damit war der erste Schritt zur Verselbständigung der Musik unbewusst geschehen. Ward sie gleich so nur mit den feinsten Fasern vom sprachlichen Untergrunde losgelöst, so hatte sie doch dadurch, dass schon sprachlich verschiedener Inhalt unter eine musikalische Ausdrucksweise zusammengefasst werden konnte, einen, wenn auch sehr gelinden, Grad von Gleichgiltigkeit gegen die Sprache angenommen. Die Schrift erhält Bezeichnungen musikalischer Natur; ein Beweis, dass man bereits die Möglichkeit verschiedenartiger musikalischer Auffassungsweise bei gleichem Sprachausdrucke erkannte.

Man darf annehmen, dass bei der noch geringen Bestimmtheit von Tonunterschieden die ersten musikalischen Zeichen nicht einzelne Töne nach ihren genauen Tonhöhen bezeichnet haben. Selbst die Tonschrift späterer Zeiten lässt über die gemeinten Tonintervalle noch im Unklaren. Gewisse melodische Phrasen wurden zur gemeinsamen Bezeichnung zusammengefasst, so z. B. in der hebräischen Musik.*) Melodiöse Sprachwendungen, wie sie der Empfindung, welche ausgedrückt werden sollte, entsprachen, waren Gegenstand solcher Bezeichnung. Es waren melodische Bestandtheile, welche sich als charakteristisch gleichsam aus dem Empfindungsleben der Sprache selbst hervorgehoben und fixirt hatten, deren allgemeine Kenntniss vorausgesetzt, welche daher in leicht verständlicher Bezeichnung kurz vorgeschrieben werden konnten. Vornehmlich der Schluss der Verse und Sätze ist es, in welchem die Empfindung sich zu grösserer Wirkung emporrafft, in welchem es sich zumeist entscheidet, ob Ausruf, ob Frage, ob mildes Zusprechen oder schroffes Abweisen, ob Bitte oder Forderung u. s. w. gemeint sei. Hierhin drängten sich also mit der Zeit naturgemäss jene melodiösen, typisch gewordenen Wendungen.

Wir werden uns demnach den Vortrag alter Gesänge etwa folgendermaassen vorzustellen haben: der Dichter rezitirte seine Dichtung in begeisterter Weise, ihren vollen Empfindungsgehalt in Tönen ausströmend, wie sie, aus gleicher Quelle mit seinen Worten entspringend, ihm vom Augenblicke eingegeben wurden. Dieser Gesang war kein willkürlicher, sondern innerlich nothwendig bedingt durch den gleichen Schöpfungsdrang, welcher seine Worte gestaltete. Der dem Sprachorgane eigenste Ton wäre als Mittelton (Dominante, Svarita, *μέση*) des Gesanges zu betrachten; von ihm aus hob oder senkte er sich, zu ihm kehrte er bei grösserer Ruhe oder

*) Den innigen Zusammenhang der Sprache und Musik der alten Völker, namentlich des religiösen Gesanges der Hebräer mit den Lautverhältnissen der Sprache, behauptet auch Leopold A. F. Arends (Ueber den Sprachgesang der Vorzeit), kommt aber in der Ausführung auf eigenthümliche, wohl nicht mit Unrecht angefochtene Resultate.

Gleichgiltigkeit zurück; er bildete gleichsam die Mittellinie der auf- und absteigenden Tonwellen. Eine klare, bewusste Unterscheidung der Intervalle, wie bei unserem Gesange, darf man dabei nicht voraussetzen. Dagegen spricht die summarische Notenbezeichnung, welcher offenbar das Bedürfniss, einzelne Töne bestimmt abzugrenzen, noch fremd war; dagegen die mangelnde Kenntniss der Harmonie, welche erst das Gefühl für die Tonverhältnisse vollständig erweckt hat; dagegen auch das unmittelbare Schaffen mit dem Worte zugleich, wobei das letztere allein das Wesentliche blieb und jene Selbständigkeit des tonlichen Elementes, welche durch harmonisch klar bestimmbare Töne bezeichnet wird, nicht zulassen konnte. An entscheidenden Stellen jedoch, in welchen sich der ganze Empfindungsausdruck des Verses oder Satzes zusammendrängte, machte sich die entsprechende typisch gewordene, durch Tonzeichen darstellbare Melodiephrase in musikalisch bestimmterer Art geltend. Hier brach die Musik im Bewusstsein ihrer Ueberkraft hervor, die hemmenden Fesseln der Sprache allmählich lösend.

Je mehr die Sprache mit ihren fertigen Begriffsbezeichnungen, mit ihren ausgebildeten Konstruktionen, im gewöhnlichen Umgange des produktiven Empfindungselementes entbehren zu können meinte, desto mehr muss es sich in jenen Aeusserungen des Volksgemüthes konzentriren, welche dessen lebendige Anschauung, dessen gesteigertes Empfindungsleben zum Ausdruck brachten. Es war diess in Griechenland zunächst in den dithyrambischen und phallischen Chorgesängen der Fall, aus welchen sich Tragödie und Komödie entwickelt haben. Dass diese mit Tänzen verbunden waren, musste ihnen eine markirte rhythmische Betonung verleihen. Auch die lyrische Musik der Griechen war durchaus an das Wort gebunden, und es lässt sich wohl nicht annehmen, dass die Griechen ursprünglich bereits auf verschiedene Texte übertragbare selbständige Melodien gehabt haben. Diess widerspräche zu sehr dem Wesen der griechischen Metrik und Rhythmik und den Begriffen, welche wir nach allen Ueberlieferungen von der griechischen Musik haben können. Allerdings aber dürften gewisse melodische Wendungen, die man durch bestimmte Bezeichnungen unterschied, sich hervorgehoben haben, deren Allgemeingiltigkeit und Allgemeinverständigkeit es erklären lassen, dass die Tragödiendichter ihren Chören die gewünschten Tonweisen mit leichter Mühe einstudiren konnten. Eine solche Allgemeingiltigkeit lässt sich aber nicht durch äusseren Zwang erzielen; sie ist vielmehr erklärbar aus der Uebereinstimmung der Melodie mit der Empfindungsweise, wie sie sich im sprachlichen Ausdrucke kundgiebt. Als erhabene, zu grösserer tonlicher und rhythmischer Bestimmtheit gebrachte Sprache ist auch die Musik im griechischen Drama zu betrachten. Es ist gewiss auffallend genug, dass bei griechischen Tragödien neben dem Namen des Dichters oft auch der Name des Choragen oder des Archon, unter dem der Wettkampf stattfand, oder der Name eines ausgezeichneten

Schauspielers, sogar der Name des für Aischylos beschäftigten Dekorationsmalers, dagegen der Name des Musikers nicht genannt wird.*) Auch die Worte Plutarch's (ebenda): „Wenn also Jemand sagen wollte, Aischylos und Phrynichos haben die Chromatik aus Unkenntniss derselben nicht angewendet, würde er nicht etwas Unverständiges behaupten?“ beweisen, dass die Dichter selbst die Musik zu ihren Tragödien angegeben haben. Dabei dürfen wir nicht an Opernkomponisten von heute denken. Die Musik war noch Eigenthum des Dichters; eine abgesonderte Stellung war ihr noch nicht eingeräumt; im Verdienste der Dichtung lag auch das ihrige von selbst eingeschlossen. Der gute Dichter war auch darum schon ein guter Musiker. Kann man dabei nun an eine andere Musik, als die der Sprache eigene, ihr anhaftende, denken? Eine veredelte Sprache war sie nur, von der Aristoteles sagt, es sei eine solche, deren Melos sich auf Harmonie und Rhythmus gründet.

Aus diesem Zusammenhange mit der Sprache lässt sich sowohl die verfeinerte Rhythmik als auch die die kleinsten Tonintervalle berücksichtigende Melodik der griechischen Musik erklären. Nicht ihrer Vorgeschrittenheit sondern ihrer Unselbständigkeit ist es zuzuschreiben, dass sie es zu einer grösseren Einfachheit melodischer und rhythmischer Grundsätze nicht gebracht hat.**) Sie musste sich den feinsten Sprachwendungen, wie sie in zufälligen Formen sich gestalteten, vielfach nur äusserlich bedingt, anschmiegen. Spielt sie doch selbst in der Rede eine Rolle. Terpander's Gesänge, mit denen er den inneren Streit in Sparta schlichtete, waren, wie Ambros geistreich bemerkt, eigentlich Reden an die Nation in poetischer und musikalischer Form. Solon trug die Elegie, womit er die Athener zur Wiedereroberung von Sparta bewog, singend vor. Die Ergebnisse der Forschungen blieben daher grösstentheils unfruchtbar; die Eigenschaften des Klanges waren gelähmt, so lange er sich nicht dem beengenden Gehäuse des Wortes frei entschwingen konnte. Es ist daher wohl ebenso vergeblich, sich ein klares Bild griechischer Musik aus dem, was griechische Schriftsteller darüber mittheilen, zu bilden, als es irrthümlich scheint den Spuren altabendländischer Musik in den Klosterbibliotheken jener Zeit nachzugehen.

Dass die Griechen eine Harmonie in dem Sinne, wie wir sie heutzutage anwenden, nicht besessen haben, kann wohl als ausgemacht gelten.***)

*) Ambros, Geschichte die Musik I S. 293, 294.

**) Der *χρόνος ἄλογος* hat nach Aristoxenos seine Analogie in den irrationalen Intervallen (*διαστήματα ἄλογα*); aus rein musikalischen Grundlagen liessen sie sich beide nicht erklären.

***) Ueber diese Frage haben sich verschiedene Meinungen geltend gemacht. Westphal (die Musik des griechischen Alterthums, 1883) legt dar, dass nur die begleitende Musik mit dem Gesange Intervalle bildete, welche vom Einklange und von der Oktave verschieden waren. In neuester Zeit hat Joh. Papastamatopalos (Studium zur griechischen Musik) wieder

Man hat diess bei der sonst so ausgebildeten griechischen Musik auf verschiedene Art zu erklären versucht. Am verbreitetsten ist die Ansicht, der Entwickelung der Harmonie sei die dissonirende Pythagoräische Terz entgegengestanden.

Dieser Erklärungsgrund ist nicht ausreichend. Fasst man den innigen Zusammenhang der griechischen Musik mit der Sprache ins Auge, so wird es eines äusserlichen Erklärungsgrundes zu dieser Erscheinung nicht bedürfen. Die Musik, untrennbar mit dem Texte verbunden, bildete eine Wesenheit desselben, welche lange Zeit ohne ihn gar nicht gedacht werden konnte. Verschiedene Melodien über einen Text mussten ebenso als ein Unding erscheinen, wie ursprünglich eine und dieselbe Melodie über verschiedene Texte. So unzulässig es daher ist, mehre Personen gleichzeitig Verschiedenes reden zu lassen, so unzulässig musste es auch erscheinen, sie gleichzeitig Verschiedenes singen zu lassen. Entweder die sprachliche Bedeutung der Melodie oder die melodiöse Eigenthümlichkeit der Sprache hätte dabei geopfert werden müssen. Und das war eben damals undenkbar. Eines langwierigen, durch eigenthümliche Umstände beförderten Scheidungsprozesses bedurfte es, bis man dahin gelangt ist.

Je mehr in stäter Verzweigung die ursprünglich einem Keime entsprungenen Fähigkeiten des Menschen auseinandergingen und zur Verselbständigung gelangten, je mehr auch die in der Sprache enthaltenen Elemente sich einer ursprünglich nicht geahnten Verschiedenheit bewusst wurden, desto weiter zeigte sich der Riss, welcher zwischen Sprache und Musik aufgebrochen war, desto eigenartiger und unabhängiger ward der Entwickelungsgang, den jede von ihnen nahm. Die Erfindung von Instrumenten zum Zwecke der Begleitung und intensiveren Nachahmung der verwischten Sprachmelodie zeigt uns die Musik bereits ledig der sie organisch an die Sprache fesselnden Verbindung; aber noch in inniger liebebedürftiger Umarmung mit derselben.

Auch eine Art reiner Instrumentalmusik kannten die Griechen. Dieselbe dürfte man sich am besten als einen Abhub, eine Essenz der Gesangs- resp. Sprachmelodie vorstellen. Dem Gesange wird vor der Instrumentalmusik ein bedeutungsvoller Vorrang eingeräumt. Der Kampf der durch Gesang und Instrumentalmusik gekennzeichneten Richtung drückt sich in den Erzählungen von den Streiten der Kitharisten (als Vertreter des mit der Kithara begleiteten Gesanges) und der Auleten (als Vertreter der Instrumentalmusik) aus. Charakteristischer Weise erringen die Ersteren den Sieg. Man erinnere sich der Wettkämpfe des Kitharisten Apollo mit den

die Ansicht verfochten, dass die Griechen nicht nur Konsonanzen, sondern auch Dissonanzen, und zwar auch in ihren Gesängen, angewendet haben, dass diese demnach polyphon gewesen seien. Die Anwendung einer Harmonik aber im Sinne der modernen, deren Charakteristik die harmonische, d. i. die durch Zusammenklänge bezeichnete Tonart ist, lässt sich bei den Griechen nicht nachweisen.

Auleten Marsias und Midas. Die Flöte ward von Pallas verworfen, weil sie das gleichzeitige Spielen und Singen eines und desselben Musizirenden ausschloss; man rieth, sie den Böotiern zu überlassen, als die zum Sprechen und Singen zu einfältig seien. Von den strengen Philosophen wurde die Instrumentalmusik noch zu Plato's Zeit für Tand angesehen. Aristoteles hält Flötenmusik nicht für ethisch sondern für orgiastisch. Antisthenes erklärte den Ismenias für einen schlechten Menschen, da er sonst kein so eifriger Flötenspieler sein könne. In Plutarch's „Gastmal der sieben Weisen“ frägt Ardatos den Anacharsis, ob es bei den Skythen Flötenspielerinnen gäbe. Er aber erwidert auf der Stelle: so wenig, wie Reben. Und als Ardatos fortfuhr: Aber die Skythen haben ja doch Götter; so versetzt er: „Allerdings, und zwar solche, welche die menschliche Sprache verstehen, nicht wie die Griechen, welche meinen, besser zu reden, als die Skythen, und doch glauben, dass die Götter lieber Knochen und Holz hören.“ Noch viele Beispiele liessen sich anführen, welche darauf hindeuten, dass die Musik bei den Griechen sich gegen die Loslösung vom Worte und die Verselbständigung gesträubt hat.

Alexander von Humboldt.

(14. September 1769 — 6. Mai 1859.)

Ein Vierteljahrhundert ist seit dem Tode Alexander von Humboldt's vergangen. Die heutige Generation ist dem Zauberkreise seiner Persönlichkeit nicht mehr nahe getreten; die übertriebene Bewunderung, welche in ihm einen Heros gleich Aristoteles erblickte, hat einer ebenso übertriebenen Geringschätzung seiner wissenschaftlichen Leistungen Platz gemacht, und der verschwommene Kosmopolitismus, der mit seiner internationalen Bedeutung verknüpft war, hat seine nationalen Verdienste in den Hintergrund gedrängt. Und doch ist seine Wirkung, wie in wissenschaftlicher, so in nationaler Hinsicht, tiefgreifend und bedeutsam gewesen.

Wenn die Wirksamkeit des Bruders, Wilhelm von Humboldt, wie sehr auch aus den Tiefen geistigen Lebens ihre Kraft schöpfend, doch in die äusseren Geschicke unsrer Nation vorbereitend und fördernd verflochten ist, so liegen die Leistungen Alexanders fast ganz und gar auf geistigem Gebiet. Sein unsterbliches Verdienst ist es, eine deutsche Naturforschung, im modernen Sinne des Worts, begründet zu haben. Wie die deutsche Dichtung im vergangenen Jahrhundert, so war die deutsche Naturforschung noch am Anfange des unsrigen durchaus von französischen Vorbildern abhängig. Paris war nicht nur in politischer, sondern auch in wissenschaftlicher Beziehung die Hauptstadt von Deutschland geworden. „Man lernte bei uns aus französischen Lehrbüchern, mit Instrumenten aus Pariser Werkstätten wurde beobachtet und gearbeitet, ein längerer Aufenthalt in Paris galt für den unerlässlichen Abschluss einer guten wissenschaftlichen Ausbildung.“ Humboldt verdanken wir es, dass die deutsche Naturforschung eine selbständige Stellung errungen hat. Und der Weg dazu — wunderbar genug — führte durch die Urwälder und die Gebirgsketten von Süd- und Mittel-Amerika.

Am 5. Juni 1799 trat er von dem spanischen Hafen Coruña aus seine Reise an. *„Man muss das Grosse und Gute wollen"* — mit diesen Worten nahm er Abschied von seinen europäischen Freunden. Was ihn trieb, war nicht Ehrgeiz, nicht Ruhmbegierde, es war der früh erwachte Drang nach Erkenntniss, nach Einsicht in das Zusammenwirken der Kräfte und in den Einklang der unbelebten und der lebendigen Natur. Durch diese fünfjährige Reise nun sehen wir das ganze Bereich der Naturwissenschaft sich umgestalten; durch sie erfüllte sich das prophetische Wort J. G. Herder's, dass aus den peruanischen Gebirgen Einheit und Gewissheit für unsre Kenntnisse von der Natur des Erdballs zu erwarten sei (Ideen z. Ph. d. G., Buch I, Schluss). Ganze Wissensgebiete, wie die vergleichende Erdbeschreibung, die Hydrographie, die neuere Meteorologie und die Pflanzengeographie nahmen von hier ihren Ursprung, andere, wie die Geologie und selbst die Sprach- und Geschichtsforschung, erfuhren die fruchtbarsten Bereicherungen. Mit Recht wurde Humboldt bei seiner Rückkehr als der wissenschaftliche Entdecker Amerikas, als ein zweiter Columbus gefeiert.

Aber die deutsche Nation war damals für die Aufnahme und Würdigung grosser naturwissenschaftlicher Entdeckungen noch wenig vorbereitet, noch lagen die neugewonnenen Anschauungen dem nationalen Ideenkreise zu fern. So wird es erklärlich, dass Humboldt sein grosses Reisewerk nicht auf deutschem Boden, sondern in Frankreich, nicht in deutscher, sondern in französischer Sprache und mit Hilfe von französischen Gelehrten veröffentlichte. Was er seinem eignen Volke zunächst von diesem gewaltigen Eroberungszuge mitbrachte, waren die 1807 veröffentlichten „Ansichten der Natur", ein „ganz auf deutsche Gefühlsweise berechnetes" Buch, ein Meisterwerk der Naturschilderung, das sich trotz gewisser stilistischer Eigenheiten den klassischen Schöpfungen deutscher Prosa anreiht. Zu gleicher Zeit erschien die deutsche Bearbeitung des „Essai sur la Géographie des plantes" unter dem Titel: „Ideen zu einer Geographie der Pflanzen nebst einem Naturgemälde der Tropen"; vorangestellt war ein bedeutsames, von Thorwaldsen gezeichnetes Widmungsblatt an Goethe: ein lorbeerbekränzter Apoll den Schleier der Isis aufhebend. Es war nicht Vorliebe für das fremde Idiom, sondern Zwang der äusseren Verhältnisse, wenn die Absicht unausgeführt blieb, auch von anderen Theilen des Reisewerks eine deutsche Ausgabe zu veranstalten. In einem Briefe vom Jahre 1805 erklärt er „ich bin stolz genug auf mein Vaterland, um deutsch zu schreiben, und sollte es auch noch so holprig sein". Ja, hochbeglückt hat er sich späterhin gepriesen, „bei der lebendigen Darstellung der Phänomene des Weltalls aus einer Sprache schöpfen zu können, die seit Jahrhunderten auf Alles so mächtig eingewirkt habe, was im Gebiet schaffender Phantasie wie in dem der ergründenden Vernunft die Schicksale der Menschheit bewegt." Mehr als zwei Jahrzehnte verbrachte er in Paris, ohne dass ihm der Vorwurf gemacht werden konnte, seinem Vaterlande entfremdet zu sein. Er selbst wollte in Paris immer nur als Fremder angesehen sein und lehnte Ehrenbezeigungen (wie den stellvertretenden Vorsitz in der Geographischen Gesellschaft) ab, wenn sie mit dieser Auffassung nicht in Einklang zu setzen waren. Wie ernst er es mit seiner Stellung als Deutscher in der feindlichen Hauptstadt nahm, beweisen die zahlreichen Berichte von Deutschen, denen er in Paris mit Rath und That behilflich sein konnte zu einer Zeit, wo es an jeder diplomatischen Vertretung Deutschlands daselbst fehlte. Und auch nach dem Friedensschlusse galt er bei den Parisern als der natürliche Vertreter der deutschen Wissenschaft, „sein Wort wog oft schwerer als die Fürsprache der Diplomaten". — „Wer hätte sich nicht," so schreibt u. a. Holtei von jener Zeit, „zuvorkommender Güte, fördernden Rathes, tröstender Beihilfe von diesem unermüdlichen Gönner,

dessen ganzes Leben eine Reihe Andern erwiesener Gefälligkeiten und Dienstleistungen scheint, dankbar zu erfreuen gehabt!" —

Als er im Jahre 1827 nach Berlin zurückkehrte, that er sofort den entscheidenden Schritt, um das Interesse der Nation für die von ihm erschlossene Wissenschaft zu beleben. Die öffentlichen Vorträge über physische Weltbeschreibung, die er gleichzeitig in einem Hörsaal der Universität und in der Singakademie hielt, fanden begeisterte Aufnahme bei allen Ständen („König und Maurermeister"). In den Kreis der Darstellung zog er alle Erscheinungen der Himmelsräume und des Erdenlebens, von den fernsten Nebelflecken und kreisenden Doppelsternen bis zu den zarten Pflanzenkeimen, welche die nackte Oberfläche der Granitfelsen bedecken. Die Wissenschaft war mit einem Schlage aus der stillen Werkstätte des Forschers herausgeführt und gleichsam unter die Menschen verpflanzt. Humboldt that das mit dem vollen Bewusstsein, *„dass mit dem Wissen das Denken, mit dem Denken der Ernst und die Kraft in die Menge komme"*. In dem Briefe an Fr. v. Raumer, der diese köstlichen Worte enthält (1842), spricht er sich auch in nicht misszuverstehender Weise dahin aus, dass nicht sowohl einzelne populäre Vorträge, als vielmehr zusammenhangende Unterrichtskurse zu dem bezeichneten Ziel zu führen vermögen. Seine eigenen Vorträge sind ein Muster volksthümlicher Belehrung geworden, die, während sie den denkenden Geist befriedigt, dem Gemüth nichts von seinen Schönheitsidealen raubt. In jenen Vorträgen liegt der Ausgangspunkt einer edlen Popularisirung des Wissens, die trotz mancher späteren Verirrungen den nachhaltigsten Einfluss auf das Innere des nationalen Lebens ausgeübt hat. Zugleich bereitete Humboldt auf solche Weise in den weitesten Kreisen Verständniss und Theilnahme für die Leistungen der jungen deutschen Wissenschaft vor.

Nicht minder wichtig und erfolgreich waren seine Bemühungen, für wissenschaftliche und künstlerische Zwecke Beistand und Förderung seitens des Staates zu erwirken. Seine Stellung am Hofe zweier preussischer Könige, die seine Freundschaft und seinen Rath zu schätzen wussten, machte es ihm möglich, zahllose wissenschaftliche Unternehmungen mit seinem Fürwort zu unterstützen. Davon legen die veröffentlichten Briefwechsel (namentlich auch der mit J. v. Bunsen) fast auf jeder Seite Zeugniss ab. Kaum hat es in den Jahren von 1827—1859 einen namhaften Gelehrten oder Künstler gegeben, der nicht durch persönliche Verpflichtung seine grenzenlose Hingebung an die Interessen der Wissenschaft und der Gesammtheit kennen gelernt hätte. Kaum eine wissenschaftliche Arbeit, gleichviel ob der Sprach- und Geschichts-, oder der Naturforschung, die er nicht ermöglicht oder erleichtert hat; kaum eine wissenschaftliche Reise, die nicht auf sein Betreiben mit den reichsten Mitteln ausgerüstet wurde, wie die Reise von Lepsius nach Aegypten, von Barth und Overweg nach Afrika, der Brüder Schlagintweit nach Ostindien. Und mehr als das alles — mit einem umfassenden Wissen und einer Fülle von schöpferischen Ideen ausgestattet, übte er einen mächtig anregenden Einfluss auf seine Zeitgenossen aus. So wurde, um nur das Bekannteste zu nennen, Carl Ritter durch ihn zu seiner vergleichenden Erdkunde, J. v. Liebig durch ihn (vergl. Humboldt's Vorwort zur deutschen Ausgabe von Ingenhouss' Schrift über die Ernährung der Pflanzen) zu seiner Chemie des Ackerbaues angeregt, wie beide später nachdrücklich anerkannt haben. Schon lange vor der amerikanischen Reise liebte es Humboldt, „so eine Bombe unter die Menschen zu werfen, die sie anreizt zu arbeiten". Goethe nannte ihn „ein reiches cornu copiae, das seine Gaben mit Liberalität mittheilt" und sagte von ihm: „Er gleicht einem Brunnen mit vielen Röhren, wo man überall nur Gefässe unterzuhalten braucht, und wo es uns immer erquicklich und unerschöpflich entgegenquillt". So

nach allen Seiten neue Bahnen öffnend, stand Humboldt selbst im Mittelpunkte der deutschen Wissenschaft, als deren Repräsentant er bei allen gebildeten Völkern der Erde gepriesen war. Man darf sagen, wie das klassische Zeitalter unserer Litteratur in dem Namen Goethe gipfelt, so ist der Name Humboldt zum Symbol der auf jenes folgenden naturwissenschaftlichen Epoche geworden. In dem Gefühl von dieser umfassenden Bedeutung des Mannes gab J. Grimm bei Gelegenheit einer Denkmalsfrage das Urtheil ab: „Neben Goethe stehen könnte Einer nur, Humboldt!"

Was aber diesen Namen zu einem so hoch hervorragenden gemacht hat, das war nicht bloss die Fülle der Thatsachen und Einsichten, welche die Wissenschaft seinem Forscherfleiss verdankt, auch nicht die Anregung und Förderung, die er seinen Zeitgenossen zu Theil werden liess — das war vielmehr an erster Stelle der ihm eigenthümliche Ideenreichthum, durch welchen er die verschiedensten Zweige der menschlichen Bildung zu einer Einheit verband. Als Ziel aller seiner Arbeiten stand ihm vor Augen, was er selbst als das wichtigste Resultat alles Forschens bezeichnet hat: in der Manigfaltigkeit die Einheit zu erkennen; die Einzelheiten zu prüfen und doch nicht ihrer Masse zu unterliegen; den Geist zu ergreifen, der unter der Decke der Erscheinungen verhüllt liegt; und überhaupt: *„die Natur als ein durch innere Kräfte bewegtes und beseeltes Ganzes aufzufassen"*. Dieses Ziel hat er in dem Werke zu verwirklichen gesucht, dessen Bild ihm fast ein halbes Jahrhundert vor der Seele geschwebt hatte und „das am späten Abend seines vielbewegten Lebens" erst veröffentlicht, den stolzen Titel „Kosmos" führt: jenes Werk, das in lebendiger Sprache (nach der Absicht des Verfassers) zugleich den Geist mit Ideen bereichert, das Gemüth ergreift und die Einbildungskraft fruchtbar anzuregen vermag; eine Encyklopädie des Wissens und zugleich ein Kunstwerk, das eine aus tiefstem Naturgefühl erwachsene Weltanschauung zu vollendetem Ausdruck bringt.

Wie der Grundgedanke seines Forschens die Einheit in allem Naturleben war, so erkannte er auch in allen geistigen Thätigkeiten des Menschen, in allen Wissenschaften und Künsten, eine höhere Einheit, die er in den Begriff der Veredlung des Menschengeschlechts zusammenfasste. In diesem Gedanken traf Alexander mit seinem Bruder Wilhelm von Humboldt zusammen. Wenn der Eine sich in die Gesetze des geistigen und geschichtlichen Lebens oder in den Zusammenhang der Sprachen vertiefte, der Andre sich die sichtbare Welt in immer grösserer Ausdehnung unterwarf, so kamen sie beide zu demselben Schluss, wo es sich um die Idee der Menschlichkeit handelt. Der Kern dieser Idee liegt, nach den herrlichen Worten W. von Humboldts, mit denen Alexander den ersten Band des Kosmos beschliesst, in dem Bestreben: *„die gesammte Menschheit als Einen grossen nahe verbrüderten Stamm, als ein zur Erreichung Eines Zweckes, der freien Entwicklung innerlicher Kraft bestehendes Ganze zu behandeln"*.

Diese Humanitätsidee war aber kein abstrakter Begriff, kein Produkt theoretischer Erwägungen, sie zog ihre Kraft aus der Tiefe des Gemüths, aus dem Mitgefühl mit allem Menschlichen. Wenn er in seinen Naturgemälden sich entzückt dem Eindrucke hingiebt, „welchen die allverbreitete Fülle des Lebens gewährt", so verschliesst er in seiner praktischen Thätigkeit sein Herz nicht den Zügen des Leidens, welche ihm seine Umgebung oft in überreichem Maasse offenbart. Ein weniger allgemein bekanntes Faktum aus dem Anfange seiner wissenschaftlichen Laufbahn verdient besonders hervorgehoben zu werden. Humboldt war seit 1792, erst als Bergassessor, damals Oberbergmeister, mit der Reorganisation des Bergwesens in den fränkischen Fürstenthümern betraut. Nicht nur, dass er für das materielle Wohl seiner Beamten aufs uneigennützigste sorgte und eine bergmän-

nische Freischule für das ungebildete niedere Bergvolk errichtete — ihm lag vor allem das Elend am Herzen, das er bei seinen Bereisungen des Reviers mit dem Beruf verknüpft sah. Es war ihm nicht gleichgiltig, dass alljährlich eine grössere Zahl von Bergleuten plötzlich durch böse Grubenwetter getödtet wurden; schmerzlicher noch berührten ihn die langsamen, schleichenden Uebel, welche der Aufenthalt in den unreinen Luftgemengen der Gruben allmählich zur Folge hatte; er erzählt selbst, wie er „Knaben von blühendem Aussehen mit fürchterlichen Knochenkrankheiten befallen" gesehen habe, und andere, bei denen die bösen Wetter „Bleichsucht, Verhärtung der Drüsen, Paralysie der Extremitäten und herpetische Hautausschläge oder frühzeitiges Asthma" hervorgebracht hätten. Es kränkte ihn oft, „wenn er bedachte, wie gering auch hier der Einfluss sei, den Physik und Chemie auf die Arbeit und das Leben des Bergmanns gehabt haben". Er beklagt es, dass „über die Rettung der Erstickten, über das Brennen der Lichter in lichtverlöschenden Wettern die Geschichte der Erfindungen bisher kaum einen misslungenen Versuch darbiete", ja dass selbst die einfachsten Vorkehrungen für Luftwechsel und Luftverbesserung noch nicht ausreichend erforscht und angewendet sind. Er bekennt hochherzig: *„Wenn es ein Genuss ist, durch neue Entdeckungen das Gebiet unseres Wissens zu erweitern, so ist es eine weit menschlichere und grössere Freude, etwas zu erfinden, das mit der Erhaltung einer arbeitsamen Menschenklasse in Verbindung steht"*. Und er macht sich selbst an die Arbeit, an jahrelang fortgesetzte angestrengte Untersuchungen, deren Ergebnisse in dem 1799 erschienenen Buche „Ueber die unterirdischen Gasarten und die Mittel ihren Nachtheil zu vermindern" gesammelt sind. Wilhelm von Humboldt, der das Werk herausgab, während sich Alexander schon auf der Reise nach Amerika befand, erklärte in der Vorrede: „die Wichtigkeit dieses mit der Gesundheit und dem Leben einer zahlreichen Menschenklasse so nahe verbundenen Gegenstandes machte ihm diese Arbeiten vorzugweise vor anderen werth und liess ihn die Gefahr nicht scheuen, die wie die Folge dieser Blätter zeigen wird, mit mehreren dieser Versuche verknüpft war". In der That wäre er in dem Bernecker Alaunwerk bei Bayreuth beinahe seinen menschenfreundlichen Bestrebungen zum Opfer gefallen; er wurde besinnungslos aus einer Grube herausgezogen, in der er eine von ihm erfundene Sicherheitslampe prüfen wollte, die den Bergmann vor der Gefahr eines plötzlichen Erlöschens seiner Lichter zu bewahren bestimmt war. Wahrlich, wie oft er auch nachmals seine Unerschrockenheit und seine selbstlose Hingebung an die Forschung bewährt hat, keins von allen späteren Erlebnissen ziert das Andenken des Mannes so, wie der eben berichtete Vorfall. Er hatte denn auch die Freude, dass sich seine Lampen und Respirationsapparate als brauchbar erwiesen, er konnte das Bewusstsein mit in die Ferne nehmen, etwas zur Verhütung von Unglück beigetragen und einen Anstoss gegeben zu haben, der nicht ohne wohlthätige Folgen bleiben sollte. So dürfen wir ihn als einen Bahnbrecher betrachten für alle späteren Bemühungen, die Noth bedrängter Volksklassen zu lindern, wir dürfen in ihm das hohe Bild eines Forschers verehren, der zugleich Mensch war, der für fremdes Leiden ein warmes Herz hatte. Jene kleinlichen Züge, welche die Memoirenlitteratur geschäftig ans Licht gezogen hat, verschwinden neben den zahllosen Beweisen humaner Gesinnung, wie sie Humboldt im Laufe seines langen Lebens bethätigte. Erstaunlich war seine Energie als Forscher, hinreissend die Innigkeit seines Naturgefühls, ruhmvoll seine Verdienste um die Wissenschaft, — um die Förderung nationaler Bildung — um das friedliche Zusammenwirken der Völker — sie alle aber überstrahlt, die den Grundzug seiner Natur ausmacht, die Menschlichkeit.

Fr. Poske.

Litteratur.

Dr. P. Deussen: Das System des Vedânta.

Leipzig, Brockhaus. 1883.

„Upakasola wohnte als Schüler bei Satyakama. Zwölf Jahre hatte er ihm seine Opferfeuer bedient; da liess er die anderen Schüler ziehen, ihn aber wollte er nicht ziehen lassen. Da sprach zu ihm sein Weib: „Der Schüler härmt sich; er hat die Feuer wohl bedient; lehre ihm die Wissenschaft". Er aber wollte sie ihm nicht lehren, sondern zog über Land. Da ward der Schüler krank und wollte nicht essen. Da sprach das Weib des Lehrers zu ihm: „Iss doch; warum issest du nicht"? Er aber sprach: „Ach, in dem Menschen sind so vielerlei Lüste! Ich bin ganz voll Krankheit; ich mag nicht essen". Da sprachen die Feuer unter einander: „Der Schüler härmt sich und hat uns doch wohl bedient. Wohlan! lasst uns ihm die Wissenschaft lehren!" Und sie sprachen zu ihm: „Brahman ist Leben, Brahman ist Freude, Brahman ist Weite." Und sie legten ihm aus, wie da wäre Brahman das Leben und der weite Raum.

„Als nun sein Lehrer wiederkam, da sprach zu ihm der Lehrer: „Dein Angesicht erglänzt, mein Lieber, wie Eines, der das Brahman kennt. Wer hat dich belehrt?" Der Schüler berichtete, was geschehen. Da sprach der Lehrer: „Sie haben dir nur seine Wohnstätte gesagt; ich aber will dir es selbst sagen; wie an dem Blatte der Lotosblüthe das Wasser nicht haftet, so haftet keine böse That an Dem, der Solches weiss. — Nicht sowohl was man in der Sonne — im Monde — im Blitze siehet: der Mann, den man im Auge sieht, der ist der Atman", so sprach er, „der ist das Unsterbliche, das Furchtlose, der ist das Brahman. Darum auch, wenn Feuchtigkeit das Auge trübt, so fliesst sie von der lichten Mitte nach den Rändern ab. Ihn nennet man den Liebeshort, denn er ist ein Hort alles Lieben. Ein Hort alles Lieben ist, wer Solches weiss. Er heisset auch der Liebesführer, denn alles Liebe führet er; alles Liebe führet, wer Solches weiss. Er heisset auch der Glanzesfürst, denn in allen Welten erglänzet er; in allen Welten erglänzet, wer Solches weiss. Darum, mag man sie nun bestatten oder auch nicht, so gehen sie ein in einen Strahl, aus dem Strahl in den Tag — das ist der Götterweg, der Brahmanweg. Die den gehen, für die ist zu diesem irdischen Strudel keine Wiederkehr, keine Wiederkehr." —

„Wer ohne Verlangen, frei von Verlangen, gestillten Verlangens, selbst sein Verlangen ist, dessen Lebensgeister ziehen nicht aus; sondern Brahman ist er und in Brahman löst er sich auf. Wie eine Schlangenhaut todt und abgeworfen liegt, also liegt dann dieser Körper; aber das Körperlose, das Unsterbliche, das Leben ist lauter Brahman, ist lauter Licht." —

„Jenes im absoluten Sinne reale, allerhöchste, ewige, wie der Aether alldurchdringende, aller Veränderlichkeit entrückte, allgenugsame, ungetheilte, seiner Natur nach sich selbst als Licht dienende, in welchem kein Gutes und kein Böses, keine Wirkung, keine Vergangenheit, Gegenwart oder Zukunft statthat, — dieses unkörperliche ist die Erlösung."

Diess ist die indische Hauptlehre, in der Uebertragung einiger Upanishad-Stellen wiedergegeben. (S. 176, 209, 433 des vorl. Buches.) Das weiteste Aussen durch ein tief-Innerliches begriffen: „Atman" und „Brahman"; enthoben ist allem äusseren Geschehen, wer des wirklich Tiefsten in sich inne wird: „Nirwâna" im Gegensatze zu „Samsâra". Schopenhauer hat uns diese Gedanken wieder vertraut gemacht. Er hat, wie sich immer mehr ergiebt, in allem Wesentlichen richtig gesehen. Er hat das Verständniss vorbereitet und Theilnahme erweckt auch für die Einzelheiten der indischen Originale.

Das vorliegende Buch giebt eine ziemlich späte Fassung (700 n. Chr.) der aus den Veden abstrahirten systematischen Lehre (Vedânta) wieder. Der Verfasser wählt unter den Wegen, die nach den Urstätten indischer Weisheit zurückleiten, zunächst einen Seitenpfad, weil er von diesem glaubte, dass er sich frei legen und ebnen lasse. Der Leser wird, zur Erforschung der Grundgedanken, sich mit Vortheil der „kurzen Uebersicht der Vedântalehre" bedienen (S. 487—514). Er wird diese Satz für Satz erwägen, und von da aus die einzelnen Abschnitte studiren. Dann wird das philologische Detail nicht als Beschwerung empfunden, sondern als Mittel der allein verständlichen, weil genauen Darstellung erkannt.

Deussen hat nämlich wiederholt darauf aufmerksam zu machen, dass nur die indischen Ausdrucksweisen selbst den indischen Gedanken wirklich darstellen, die Ausdrucksweisen der okzidentalen Philosophie dagegen ihn verwirren. Man versuche es z. B. das Wort „Pantheismus" auf die Lehre der oben angeführten Stellen anzuwenden. (Vgl. S. 127). Es wird nicht angehen. Was dort vorgetragen wird, ist keine Allgottlehre. Nicht ein *θεος*, sondern der Mensch, sein innerstes Selbst wird verallgemeinert. Und nicht auf diese Verallgemeinerung zu einer All-Lehre kommt es an, sondern auf eine Vertiefung der Erkenntniss des eigenen Ich. Der Pantheist blickt auf Berg und Wald, Belebtes und Unbelebtes, und verkündet: „diess Alles ist Gott". Der Brahmane dagegen blickt tief in sich selbst: „nur diess ist allumfassend, göttlich". — Und doch hat man es bisher immer noch am ehesten mit jenem Worte als Bezeichnung der indischen Weisheit versuchen wollen.

Man kann in der Trennung des Indischen vom Okzidentalen — an der Hand solcher Darstellungen, wie die vorliegende ist — noch weiter gehen, als diese selbst es thut. Der Verfasser weicht in der Anordnung des Stoffes von seinem Originale, dem Kommentar des Çankara ab. Dort ist die Eintheilung (zu Folge der Inhaltsangabe S. 41—47) dichotomisch. Dagegen theilt Deussen in Theologie, Kosmologie und Psychologie ein, und fügt als „Eschatologie" den vierten und fünften Abschnitt hinzu: „Samsâra oder die Lehre von der Seelenwanderung" und „Mokssha oder die Lehre von der Erlösung". Nur aber diese beiden letzten Kategorien sind indischen Ursprungs. Jenen ersteren drei Kategorien bequemt sich der Stoff nicht ohne Zwang an, wie Deussen selbst mehrmals bemerkt.

Gewiss ist diess tief in der Natur des indischen Denkens begründet. Der persönliche Gott — die Welt-Entstehung — die individuelle Seele sind keineswegs die Grundprobleme des indischen Denkens. Es gravitirt nach einem andern Mittelpunkte. Man kann sagen, dass das Wort Brahman diesen Mittelpunkt bezeichnet. „Ursprünglich bedeutet dieser Name nicht „das Losgelöste", „das Absolutum" von *barh*, *vellere*, sondern vielmehr von *barh*, *farcire*, „die Anschwellung", d. h. „das Gebet", aufgefasst nicht als ein Wünschen (*εὔχεσθαι*) oder Worte machen (*orare*, *precari*) oder Fordern (*bidjan*)" — (S. 128); wir übersetzen: „Andacht". —

Jst das Bráhman Gott? — Es giebt einen Volksgott Brahmán; es giebt einen Weltenherrscher Indra. Aber alle Götter bestehen neben jenem Prinzip, ohne ihm näher zu stehen als die Menschen; denn sie selbst bedürfen der Erlösung, wie die Menschen. Das indische Philosophem leugnet nicht etwa die Götter, um das Brahman an ihre Stelle zu setzen; sondern es betrifft die Götter in seinem Kerne gar nicht.

Ist das Brahman ein kosmisches Prinzip? — Man thut dem indischen Denken Unrecht, wenn man eine Beurtheilung der Welt, der Erscheinung von ihm erwartet. Der Blick des Inders ist gar nicht nach dorthin gerichtet. Das Wirrsal der Dinge ist die Frucht der Werke des Handelnden. Für Den hat es Bedeutung. Für den

Weisen dagegen, welcher zur Erkenntniss gelangt, verliert es alle Bedeutung; diess eben ist seine Erkenntniss, eine völlige Abwendung von der Welt. Er weiss nur: was jetzt in mir ist, das ist von unbedingtem Werthe — die äussere Erscheinung ist nicht von gleichem Werthe, demnach ihm untergeben, abhängig von ihm. Hier konnten Theoreme von der Welt-Entstehung aus Brahman anknüpfen; aber der Nachdruck liegt nie auf dem Objektiven, stäts auf dem Subjektiven.

So ist denn das Brahman die Seele? Nein! Die individuelle Seele gehört dem Wirrsal der Dinge an. Ihre Unsterblichkeit ist Samsara, Seelenwanderung. Auf dieser Bahn des Lebens und Wiederlebens giebt es für den Thäter guter Thaten sogar ein himmlisches Jenseits, zwischen Sterben und Rückkehr zur Erde. Auch das selige Jenseits also ist mit dem Brahman nicht einerlei.

Demnach ist die Lehre vom Brahman weder Theologie, noch Kosmologie, noch Psychologie. Alle diese Schemen sind, um den indischen Gedanken zu erschöpfen, Becher ohne Boden. Dieser betrifft dagegen im Grunde stäts einen Seelen-Zustand, und dessen unbedingte Bedeutung. Seinen Gegensatz zu allem Anderen zu bezeichnen, ist das beständige Thema der indischen Schriften. Erlösung und Nicht-Erlösung sind daher für den Inder nicht nur Formen der „Eschatologie“; sondern die eigentlichen Kategorien seiner Weltanschauung. (Vgl. bes. S. 117—124). —

Die Inder sind auf diesem Wege selbst zu manchen wichtigen logischen Einsichten gelangt. Man sehe die Erkenntnisstheorie, S. 261—269, und die Kausalitätslehre S. 276—280. Aber es ist auch ein Uebermaass an Formelwesen ihnen nicht erspart geblieben. Die vorliegende Darstellung giebt dieses in breiter Ausführlichkeit wieder, indem sie ein System indischer Scholastik vorführt. Sie giebt einen Anhalt zu maassvoller Schätzung der indischen Philosophie.

Genug, dass die eine Scholastik von der anderen uns befreien hilft. Beachten wir zunächst einmal, bei dem hier vorliegenden Anlasse, nur dieses eine philosophische Ergebniss unserer Kenntniss des Inderthumes. Hier wie dort eine Formelreihe, ein Schema für die Erfassung des Unbedingten. Dass die uns geläufige Formelreihe der okzidentalen Dogmatik doch eben nur ein Versuch dieser Erfassung ist, folgt, wenn wir ihr den indischen Gedanken als einen ähnlichen Versuch an die Seite stellen. Die Formel der okzidentalen Dogmatik ist dem Aussen entnommen (sie ist transscendent); ein ausserweltlicher Gott — eine erschaffene Welt — eine nach dem Tode in das ewige Jenseits eingehende Seele. Die Formel der Inder ist dem Innen entnommen (sie ist immanent); ein Seelenzustand, der selber Gott ist — dem gegenüber die Welt mit ihrem Leben, Sterben, Wiederleben ganz eigentlich Nichts ist.

In sehr originalen Geistern wirken nun diese beiden Denkweisen gemeinsam. Zum Verständniss solcher einzelnen Denker trägt desshalb die klare und deutliche Unterscheidung beider sehr viel bei. Wenn wir nämlich nach diesen — für uns historisch fixirten — Formeln sondern; so gelangen wir in jenen Denkern aus der Formel zum Kern, wir dringen zu der Grundeigenthümlichkeit ihres Gedankens vor.

Wenden wir diess vor allem auf Schopenhauer selbst an.

Ein wichtiger Theil seiner Gedanken entspricht völlig dem indischen Denken. Mit welcher Freude hat er diess erkannt und ausgesprochen! Wie viel verdanken wir eben diesen seinen ausdrücklichen Hinweisungen auf das Indische! — Ist er darum etwa ein moderner, vedischer Scholastiker? Der Vergleich mit dem hier vorliegenden Systeme indischer Scholastik belehrt uns eines Besseren.

Gemeinsam ist die deutliche Erkenntniss, dass es unmöglich sei, mit Begriffen, welche aus der Erscheinung abstrahirt sind, das Unbedingte zu erfassen.

Gemeinsam ist der seelenvolle Gedanke, dass der eigentliche Sinn der Dinge in unserem tiefsten Innern sich offenbare und entscheide.

Der Unterschied liegt in der Auffassung der Aussenwelt. Diese ist dem Inder schlechthin Nichts, im Vergleiche mit der Versenkung in das gestaltlose innere Ich. Dagegen sieht der deutsche Denker Gestalten in der Erscheinung: Platon's Ideen, als Gegenstand der Kunst. Diess aber ist nicht etwa eine Episode des Schopenhauer'schen Systems, sondern ein Grundgedanke des Philosophen. Denn gerade wenn man zur Vergleichung die indische Denk- und Ausdrucksweise sich gegenwärtig hält, dann unterscheidet man auch in der „Heilsordnung“ Schopenhauer's als ihm eigenthümlich: die Analogie der Heiligkeit mit der künstlerischen Intuition, dem Genie; und die Auffassung der Erlösung als eines gewaltigen Lebens-Vorganges.*)

Wir sehen also: Schopenhauer verwirft die scholastische Formel des Okzidents — Gott, Welt, Seele als farblose Allgemeinbilder der Erscheinung. Hierin folgte er Kant. Aber er vermeidet doch auch die Formeln der Inder, welche das Göttliche, das Brahman zum Gegenstande einer Scholastik machten. Und hierin folgte der deutsche Philosoph dem künstlerischen Grundzug seines Denkens: sein Welt-Abbild ging aus einer künstlerischen Erfassung der, inneren und äusseren, Wirklichkeit hervor.

H. v. Stein.

Geschäftlicher Theil.

Generalversammlung.

Gemäss § 16 der Vereinsstatuten wird die diessjährige ordentliche Generalversammlung des Allgemeinen Richard Wagner-Vereins hierdurch auf den

22. Juli 1884,

Nachmittags 2 Uhr, im Saal „Frohsinn“ zu Bayreuth, einberufen. Die statutenmässige Vorbesprechung findet am gleichen Tage im selben Saal Vormittags 9 Uhr statt. —

Zum 22. Mai.

Wir versenden dieser Tage an unsere Herren Vertreter in grösseren Städten eine von Felix Dahn verfasste, von Martin Plüddemann für gemischten Chor und Pianoforte in Musik gesetzte Dichtung: *Gedächtnissfeier für Richard Wagner.*

Dichtung und Composition sind vorzügliche Schöpfungen, von unfehlbarer Wirkung, leicht ausführbar und wohl geeignet zur Feier der beiden Gedenktage (22. Mai und 13. Februar), daher bestens zu empfehlen.

Jene Herren Vertreter, welche genanntes Werk nicht erhalten haben, aber eine Aufführung desselben beabsichtigen, ersuchen wir sich gefälligst direkt an den Verleger, unseren Vereinskassier Musikalienhändler Alfred Schmid in München zu wenden, welcher die Komposition zu sehr ermässigtem Preise liefern wird.

Auch gedenken wir zum 22. Mai, wie zum 13. Februar, eine kurze Gedenkschrift (von Dr. Ludwig Schemann) zur gef. Weiterverbreitung durch die Presse an unsere Herren Vertreter zu versenden. —

München, 1. Mai 1884.

Die Centralleitung des Allgem. R. Wagner-Vereines.

---

*) Man vergleiche, wie überall zu diesen Besprechungen, so auch hier die betreffenden Artikel des Wagner-Lexikons; hier also besonders: „Genie“, „Leben“, „Erlösung“, und die mit diesen im Inhaltsverzeichniss verbundenen Artikel.

Vereinsnachrichten aus der Redaktion.

Wenn wir heute zunächst die uns eingesandten offiziellen Berichte über die Thätigkeit der Zweigvereine in Graz und Strassburg mittheilen, so wollen wir nicht unterlassen, alle unsere geehrten Herren Vertreter und Vereinsvorstände nochmals daran zu erinnern, dass sie nicht nur, statutengemäss, der Centralleitung des A. R. W.-V.'s einen Jahresbericht einzusenden haben, sondern in's Besondere auch gebeten sind, der Redaktion des Vereinsorganes regelmässige Mittheilungen über wichtige einzelne Vorgänge, Unternehmungen, Agitationen in ihren Kreisen rechtzeitig zum Abdruck in der nächsten Nummer, d. h. vor Ende jedes Monats, zugehen zu lassen. — Aus solchen allseitigen Berichten können die betreffenden Herren Vorstände und Vertreter alsdann einander ergänzende Hindeutungen und Belehrungen sich gewinnen, wie die gemeinsame Sache durch verschiedenartige Veranstaltungen und Agitationsmittel am Besten sich fördern lassen mag. — **D. Red.**

Der Grazer Zweigverein gab zu Ende März der Centralleitung einen umfassenden Bericht über seine Thätigkeit im verflossenen Winter, woraus wir folgende Daten entnehmen.

Der Verein zählte zur genannten Zeit 280 Mitglieder. Er hielt allmonatlich mindestens eine allgemeine Versammlung, wobei von Vereinskräften solche zusammenhangende Scenen Wagner'scher Werke reproduzirt wurden, welche im Theater bisher nicht oder nur verstümmelt gebracht worden waren. Eine Vorlesung aus Wagner's Schriften eröffnete in der Regel die musikalische Produktion, um dadurch die Vereinsgenossen in die Kunst- und Weltanschauung des Meisters einzuführen. Pekuniäre Opfer durften durch diese Produktionen dem Vereine nicht erwachsen, der Zutritt ist unentgeltlich und nur Mitgliedern gestattet, welche nach der Produktion noch der geselligen Unterhaltung pflegen.

Am 18. Februar feierte der Verein das Gedächtniss an Wagner durch den veranstalteten öffentlichen Vortrag H. v. Wolzogen's: *„Die Idealisirung des Theaters"*; am 26. März, als am Todestage Beethoven's, dessen Gedächtniss durch Wiedergabe Beethoven'scher Vokal- und Instrumentalwerke — eingeleitet durch eine Vorlesung aus Wagner's: „Beethoven".

Um weitere Kreise mit der Bayreuther Sache bekannt zu machen, giebt der Verein Exemplare der *„Bayreuther Blätter"* unentgeltlich an öffentliche Bibliotheken, an Lese- und Geselligkeitsvereine, an die Redaktionen vielgelesener Zeitschriften und Zeitungen.

Der Verein führt über seine Thätigkeit eine Chronik und hat mit der Gründung einer Bibliothek begonnen, welche sich nur aus Spenden der Mitglieder bilden soll.

Zu Ende März führte die Vereinsleitung ö. W. fl. 525 an die Centralleitung ab und zwar:

- fl. 280 als Beiträge von 280 Mitgliedern für I. Sem. 84.
- fl. 100 Spende des Grafen F. E. Wittgenstein, das Erträgniss einer Aufführung seiner Oper: *„Antonius und Kleopatra"*.
- fl. 85 Erträgniss des Vortrages: *„Die Idealisirung des Theaters"* von H. v. Wolzogen.
- fl. 60 als 3 Spenden der Frau Th. Hold und des Herrn Alexander Hold in Puntigam und der Frau Elise von Artens in Graz —, zu je 20. fl.

Regelmässige Ueberzahlungen einzelner Mitglieder denkt die Vereinsleitung im Sinne der Stipendien-Idee Wagner's zu verwenden, um bedürftigen Vereinsgenossen den Besuch des Festspieles zu ermöglichen.

Graz, April 1884. **F. Hofmann**, Schriftführer.

Der Strassburger Zweigverein des Allgemeinen Richard-Wagner-Vereins zählt jetzt 130 Mitglieder; wenn man bedenkt, dass bei den hier obwaltenden gesellschaftlichen Verhältnissen die Stadt für uns nur als eine solche von 30,000 Einwohnern in Betracht kommt, so darf man wohl mit dem Erfolge, der sich in der angegebenen Mitgliederzahl ausspricht, vorerst zufrieden sein. Spezialisirte Satzungen hat sich der Zweigverein bis jetzt nicht gegeben; man hielt eine Ergänzung der Bestimmungen, welche für den Allgemeinen Verein gelten, dahin, dass der jährliche Mitgliedsbeitrag auf 6 ℳ festgesetzt ist, so lange für genügend, bis etwa durch die nach und nach gesammelten Erfahrungen die Grundlage zu einer mehr ins Einzelne gehenden Organisation an die Hand gegeben würde.

Die Veranstaltungen des Vereins waren, abgesehen von der Gedächtnissfeier, über welche in der vorigen Nummer dieser Blätter berichtet worden ist, die folgenden:

Am 19. December 1883: Musikabend mit geladenen Gästen, „Siegfried-Idyll" (kleines Orchester), die Lieder „Schmerzen", „Schlaf ein, holdes Kind" und „Träume" (letzteres mit kleinem Orchester), gesungen von Frl. von Schlereth, die Albumsonate, gespielt von Herrn Premierlieutenant Möller, dem Schriftführer des Vereins, „das Liebesmahl der Apostel" (mit Clavier und Harmonium), vorgetragen von dem Strassburger Männergesangverein unter Leitung seines Dirigenten, des Herrn Kapellmeisters Hilpert.

Am 19. Januar 1884: Konzert des Pianisten Herrn Eduard Reuss aus Carlsruhe. Chromatische Phantasie und Fuge von J. S. Bach, grosse Sonate op. 106 von Beethoven, Fantasie op. 17 von Schumann, grosse Sonate von Liszt.

Am 28. März 1884: Vortrag des Herrn Redakteurs dieser Blätter über *„die Idealisirung des Theaters"*.

Muss auch eine Charakterisirung der einzelnen Leistungen hier unterbleiben, so darf doch nicht verschwiegen werden, dass sämmtliche Darbietungen aller Abende höchst beifällig aufgenommen worden sind. Als sehr erfreuliche Thatsache erkennen wir an, dass die hiesige Tagespresse den Bestrebungen des Vereins ausnahmslos freundlich gegenüber steht und sie mehrfach durch verständnissvolle Antheilnahme erheblich gefördert hat. Lebhaften Dank schulden wir ferner dem Herrn Bürgermeisterei-Verwalter, welcher in Uebereinstimmung mit dem Direktor des Stadttheaters, Herrn Aman, dem Vereine das schöne Foyer des Stadttheaters zur freien Benutzung überlassen hat. Durch diesen Umstand ward es uns möglich, bei unseren Abenden auch die sichtbare Umgebung in Uebereinstimmung mit unsern künstlerischen Absichten au setzen, wobei Herr Oberregisseur Miller und Herr Maschinenmeister Schick sich durch die von ihnen getroffenen geschmackvollen Anordnungen verdient gemacht haben. Zu erwähnen ist ferner, dass die Mitglieder des städtischen Orchesters ihre Mitwirkung theils unentgeltlich, theils gegen ganz geringe Entschädigung gewährt haben; ganz besonders aber ist der liebe- und verständnissvolle Eifer hervorzuheben, mit welchem der zweite Kapellmeister des Stadttheaters, Herr Bruno Hilpert, die Aufführungen vorbereitet und geleitet hat.

Die Vereinsthätigkeit, welche während des Sommers ruht, wird im Herbste nach neuem Programm aufgenommen werden. Kostspielige und einem grösseren Publikum zugängliche Aufführungen werden aller Voraussicht nach künftighin nur

ausnahmsweise stattfinden; nachdem der Zweigverein sich die Beachtung aller in Betracht kommenden Schichten der Einwohnerschaft errungen hat, wird er es als seine Aufgabe erkennen müssen, das Interesse, welches für seine Bestrebungen an den Tag gelegt wird oder vorausgesetzt werden darf, zu vertiefen und die Begeisterung für unsere Kunst da, wo sie nur erst als instinktive hervortritt, zu einer klar bewussten und erkenntnissmässig begründeten zu erheben.

Strassburg i. E., im April 1884. **Oscar Meyer.**

Eine unserer eifrigsten Vertretungen ist z. Z. die Carlsbader (Hr. Alois Janetschek). Sie wirkt unablässig durch Hinweisungen auf die Sache und den Verein in der Presse, und durch künstlerische Veranstaltungen, nach Maassgabe der lokalen Verhältnisse. Vor uns liegen diessmal: 1. *Carlsbader Wochenblatt* Nr. 12 vom 22. März, enthaltend: Notiz über die bevorstehende Konstituirung des Zweigvereines, Inhalt des Märzstückes der *Bayreuther Blätter*, ein „Eingesandt" betr. Beitrittserklärungen, eine eingelegte Einladungskarte für die konst. Versammlung am 26. März; — 2. *Carlsbader Wochenblatt* Nr. 13 vom 29. März, enthaltend: dreispaltigen Bericht über die Konstituirung des Zweigvereines am 26. März, Ansprache des Hrn. A. Aickelin, musikalische Unterhaltung; — 3. *Carlsbader Anzeiger* Nr. 15 vom 29. März, enthaltend: Bericht über Konstituirung und Konzert, Rede, feierliches Gedenken des Todestages Beethoven's durch die Versammlung; — 4. *Fremdenblatt* für die böhmischen Kurorte und die klimatischen Kurorte an der Riviera di Ponente Nr. 15 vom 12. April, enthaltend: Voranzeige einer „Musikalischen Akademie" des Zweigvereines zum Besten des A. R. W.-V.'s, ein „Eingesandt": ausführliche Uebersicht des gegenwärtigen Standes des A. R. W.-V.'s und der Vergünstigungen für seine Mitglieder bei den diessjährigen Festspielen, Notiz über die *Bayreuther Blätter*, den Jahresbeitrag u. s. w.; — 5. Programm der „Musikalischen Akademie", veranstaltet vom Comité des Carlsbader Wagner-Vereins am 24. April, unter gef. Mitwirkung des Frls. Elise Beuer, Hrn. Opernsänger W. Drumm, Hrn. Joh. Stolz (Gesang), der Hrn. Konzertmeister Joh. und Franz Anger, A. Lauberer (Violine), A. Weiglein (Viola), L. Pleier und Julius Schwanzara (Cello), P. Klupp (Clarinette), Jos. Eckl (Flöte) und Jos. Fousek (Orgel): Kompositionen von R. Wagner, J. Seb. Bach, Beethoven, Haydn, Mozart, Schubert, Schumann, Spohr u. A. —

Die Hagener Zeitung brachte am 20. Februar einen kurzen, aber sehr wirkungsvollen Aufruf, unterzeichnet vom Musikdirektor Emil Kayser (Vertreter) und Buchhändler Gustav Butz (Redakteur). Ein Zweigverein soll auch dort gegründet werden. —

Ueber die Leipziger Trauerfeier in der Februar-Woche (Vorstellungen sämmtlicher Wagnerischer Werke, welche gegenwärtig dem sorgsamen Leiter des Stadtheaters, Hrn. Max Staegemann, dort zu geben gestattet sind) findet sich ein Bericht mit einer den Meister feiernden und das Gedeihen seiner Sache im Vereine begrüssenden Einleitung von Fr. J. Marr in der Zeitschrift *„Auf der Höhe"*, III. Jahrg. April 1884. —

Die Londoner *„Times"* vom 8. März enthalten eine längere Anzeige der *United Richard Wagner Society of Germany (London Branch)* unter dem Präsidium des R. H. Earl of Dysart: Sammlung eines Garantiefonds für die Fortführung des Bayreuther Werkes, Stipendien für bedürftige und würdige Festspielbesucher, Förderung der musikalischen Kultur überhaupt. Mitgliederbeitrag: 10 sh. jährlich; *Bayreuther Blätter* für 6 sh. — Anmeldungen und Annahme von Spenden bei B. L. Mosely Esq. 55. Tavistock-Square. — Ein kurzer Artikel über den Verein erschien in der *„Pall Mall Gazette"* vom 27. März. —

Das vom Münchener Zweigvereine am 26. April im grossen Museums-Saale unter Mitwirkung der ersten Kräfte der k. Hofoper, des k. Hoforchesters und des Münchener Lehrergesangvereins veranstaltete Konzert zählte nach übereinstimmendem Urtheile aller Berichterstatter zu den glänzendsten der Saison, und war daher auch in jeder Beziehung von ausserordentlich günstigem Erfolge begleitet. Zu Gehör brachte es die sämmtlichen, den nicht dramatischen Werken angehörenden Kompositionen des Meisters, mit Ausnahme der grossen Märsche und der Faust-Ouvertüre: „Gruss der Treuen" (Chor des Lehrergesangvereins), Sonate B-Dur (Frl. Eug. Menter), „Rose", „Steh' still" (Fr. k. Kammersängerin M. Weckerlin), Albumblatt für Violine von Wagner-Wilhelmj (Hr. k. Kammermusiker M. Hieber), „Der Engel", „Im Treibhaus", „Träume" (Hr. k. Kammersänger Heinrich Vogl), Album-Sonate (Hr. Professor H. Bussmayer), Siegfried-Idyll (k. Hoforchester unter Direktion des Herrn Hofkapellmeisters H. Levi), „Tannenbaum", „Schmerzen" (Hofopernsängerin Frl. W. Blank), „Schlaf ein, holdes Kind", „Erwartung" (Hofopernsängerin Frl. L. Dressler), „Die Grenadiere" (Hr. Hofopernsänger A. Fuchs), Albumblatt für Cello von Wagner-Goltermann (Hr. k. Kammermusiker K. Ebner), „An Weber's Grabe" (Chor des Lehrergesangvereines); die Klavierbegleitung der Liedervorträge hatten die Herren Professor Bussmayer, H. Porges und Gorter übernommen. — Der stürmische Beifall nach jeder Nummer des Programms bewies, dass es ein dankenswerthes Unternehmen war, auch diesen meist wenig bekannten Tonstücken einmal die lebendige Wiedergabe, und zwar unter Aufbietung der bestmöglichen Kräfte zu verschaffen. Den Konzertbesuchern, welche in einer über jede Erwartung grossen Anzahl den Saal bis auf den letzten Platz füllten, ward ein Aufruf der Centralleitung zum Eintritt in den A. R. W.-V. eingehändigt.

Im Quedlinburger Kreisblatte erschienen am 14. und 16. Februar abgedruckt L. Schemann's *„Worte der Erinnerung"*, und zum 23. Februar der Aufruf der Centralleitung zum Eintritt in den Verein. Der thätige Vertreter unserer Sache ist dort Herr Musikdirektor Th. Forchhammer.

Auch aus dem fernen, getreuen Riga liegt ein reichliches Material vor: 1. Mittheilung der Vertretung von einem Vortrage des Hrn. Professors Hermann Westermann über *„das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth"* (am 31. März im Rigaer Gewerbevereine), worin der Vortragende, unter Voraussendung der wichtigsten Daten aus dem Leben des Meisters und über die Entstehung des Gedankens der Festspiele, eine lebhafte Schilderung der von dem Hause und dem Werke empfangenen Eindrücke gab; — 2. Beilage zur *Riga'schen Zeitung* Nr. 35 vom 11. (23.) Februar; — 3. Beilage zum *Rigaer Tageblatt* Nr. 36 vom 12. (24.) Februar; — 4. Beilage der *Zeitung für Stadt und Land* (Riga'sches Montagsblatt) Nr. 7 vom 12. (24.) Februar, alle drei enthaltend die Aufforderung der Centralleitung zum Eintritt in den Allgemeinen Verein nebst einem Zusatz der Rigaer Vertretung; — 5. Beilage zur *Riga'schen Zeitung* Nr. 47 vom 25. Februar (8. März), und ebenso in allen anderen oben genannten Lokalblättern: erneuerte Hinweisung auf die Aufforderung und auf Anmeldestellen in Buch- und Musikalienhandlungen Riga's.

Aus Rom ging der Red. d. Bl. das Programm des *„Grossen Konzertes zum Gedächtnisse R. Wagners"* zu, welches die *Società orchestrale Romana* unter Direktion des Hrn. E. Pinelli am 18. März in der Sala Costanzi gegeben hat: I. Marcia Imperiale, Marcia funebre di *Siegfried*, Preludo dell' atto terzo del *Lohengrin*, l'agape sacra del *Parsifal;* II. Marcia del *Tannhaüser* con Coro, Coro delle filatrici del *Vascello fantasma,* Cavalcata delle *Walküren.* Das Programm enthält den italienischen Text der Gralsscene mit einer Einleitung über den

dramatischen Inhalt des „Parsifal“ und die Texte der Chöre aus „Tannhäuser“ und dem „Fliegenden Holländer“.

Von Seiten des Wiener Zweigvereines ward verschiedenen Blättern eine sehr praktische Zusammenstellung des allgemein Wissenswerthen in Betreff des A. R. W.-V.'s, der Festspiele, Vergünstigungen, *Bayreuther Blätter* u. s. w. beigelegt. Aehnliche orientirende Bekanntmachungen wären allen unsern Herren Vertretern anzuempfehlen, denen Organe der Presse irgendwie zur Verfügung stehen. Der Carlsbader Verein z. B. hat die Wiener Zusammenstellung in Nr. 15 des „Carlsbader Wochenblattes“ abdrucken lassen.

Noch wäre zu erwähnen, dass laut Zusendung an die Red. d. Bl. unser Herr Vertreter in Heidelberg, Prof. Ludwig Nohl, daselbst am 12. April im Gartensaal der „Harmonie“ einen anziehenden und höchst anregenden Vortrag über *„Beethoven's Leben in seinen Werken“* gehalten hat (vgl. B. Bl. 1884 S. 64); sowie, dass zu Köln a./Rh. der Schwickerath'sche Verein am 14. März im grossen Casino-Saale eine weihevolle Aufführung der Messe von Beethoven (Op. 86. C-dur), der Gralsscene aus „Parsifal“ und des ganzen letzten Theiles des III. Aktes (von der Fusswaschung Parsifal's an) veranstaltet hat; Mitwirkende: Konzertsängerinnen Frls. S Bosse und M. Schneider, Konzertsänger Hr. G. Trautmann — Leipzig, Hofopernsänger Hr. R. v. Milde — Weimar, Konzertmeister Hr. Rob. Heckmann, Kammervirtuos Hr. R. Bellmann, Hrn. Th. Allekotte, O. Forberg und Hr. Kapellmeister Engelbert Humperdink. — In St. Gallen fand am 25. April zum Andenken an R. Wagner ein Extrakonzert des städt. Konzertvereins, mit verstärktem Orchester, unter gefälliger Mitwirkung der Frau Marg. Schrötter aus Zürich und des Gesangsvereins „Frohsinn“, und unter Direktion des Hrn. Kapellmeisters Albert Meyer statt: Ouvertüre *Rienzi*, Spinnerinnen-Scene und Matrosenchor *Holländer*, Gebet der Elisabeth, Elsa's Traum, Vorspiel und Brautchor *Lohengrin*, Vorspiel *Parsifal*, Siegfried's Tod und Trauermusik. — Auch in Zittau fand am 26. März ein R. Wagner-Konzert der vereinigten Stadt- und Regimentskapellen unter der Leitung des Herrn Kantors und Musikdirektors Fischer (Vertreter) und Kapellmeisters Sauer statt: Vorspiele *Parsifal, Tristan*, Ouvertüre *Tannhäuser*, Kaiser-Marsch, Siegmund's Liebesgesang, Liszt's Faust-Symphonie. (Tenorsolo: Herr Wriedt, Chor: Schüler des Gymnasiums und Realgymnasiums.)

Sammlung für ein Denkmal Heinrich's von Kleist in Berlin.

Unsere Leser finden am Schlusse dieses Mai-Stückes der „Bayreuther Blätter“ den Aufruf zur Errichtung eines Schopenhauer-Denkmales in Frankfurt a/M., und auf dem Umschlage eine Hinweisung auf die Sammlung von Beiträgen für ein Thier-Asyl in Berlin. Kaum irgendwo besser als bei uns wird man die ernste Beziehung verstehen, welche diese beiden Anregungen verbindet. Als ein ergänzendes Drittes aber soll uns nun auch noch die Sorge um ein Denk- und Ehrenmal für einen edeln Geisteskämpfer aus dem Reiche der Kunst an das Herz gelegt sein.

Schon vor Jahren gedachten wir in diesen Blättern des Grabes Heinrich's von Kleist und sammelten einige Gaben zum Zwecke der Erhaltung dieser einsamen Trauerstätte am stillen Wannsee zwischen Potsdam und Berlin. Die Sammlungen stockten schon damals gegenüber der Thatsache, dass die Familie des Dichters die Pflege des Grabes wieder übernehmen wollte, und die Gaben unserer Freunde wurden mit ihrer Bewilligung den Ueberschwemmten in Tyrol zugewandt. Nun hatte neuerdings das Organ der deutschen Studenten, die *„Kyffhäuser-Zeitung“* (Red. Frhr. v. Henneberg in Berlin), die Sache wieder angeregt und war dabei derselben Erklärung der Familie begegnet; wonach denn alsbald beschlossen ward, die Sammlungen dennoch fortzusetzen: zum Zwecke der Errichtung eines Denkmals für Heinrich von Kleist.

Indem wir zurückweisen auf die Abhandlung über den grössten Dichter des patriotischen Drama's in Deutschland, welche die Bayr. Bl. im November-Stück 1881 (S. 321—337) gebracht haben, erklären wir uns abermals bereit, Gaben

unserer Freunde und Leser zu solchem Zwecke entgegen zu nehmen. So sehr wir uns gegen nationale Wagner-Denkmale in Marmor und Erz auszusprechen haben, da wir das lebendige Denkmal Bayreuth besitzen, zu dessen Pflege wir uns unaufhörlich einzig verpflichtet fühlen sollen: so sehr möchten wir es doch dem unglücklichen Sänger des „Hermann" und des „Homburg" gönnen, dass er, dem es nicht so glücklich gerathen, in seinen eigenen Denkmalen auf deutscher Bühne ein würdiges Leben vor der Nation fortzuführen, nun wenigstens als eine bedeutungsreiche Mahnung im Bilde unter uns wieder erscheine und der Nachwelt erhalten werde.

Nur damit möchten wir nicht übereinstimmen, was in dem ersten Vorschlage der genannten Zeitung ausgesprochen worden war: dass dieses Denkmal in der Geburtsstadt des Dichters — sie war Frankfurt a/O. — errichtet werden sollte. Die Geburtsorte grosser Männer stehen mit ihrer eigenartigen Entwickelung und Wirksamkeit, welche die Nation bewundert und feiert, meistens in gar loser Beziehung. Ist in einem solchen Orte die Macht des Gedächtnisses und der Pietät wirklich so gross, dass sie es bis zu dem Gefühle einer Verpflichtung gegen die eigne Ehre des Ortes bringt: das Andenken seines grossen Sohnes mit der Stätte, wo er geboren, in dauernder Verbindung zu erhalten: so ist diess eine schöne, innere Angelegenheit dieses Gemeinwesens, und erst dann, wenn dessen Mittel nicht ausreichen sollten, die von ihm ausgehende und für es allein bestimmte Unternehmung durchzuführen, dann würde es an der Zeit sein, es mit einem Anruf an die Mithilfe der Nation zu versuchen. Heinrich von Kleist ist seiner Nation aber nicht das Kind von Frankfurt a/O., etwa wie Goethe ihr allerdings das Kind von Frankfurt a/M. ist. Er bedeutet ihr vielmehr den unvergleichlichen Sänger des mannhaft echten Brandenburgischen Preussenthums (Prinz von Homburg!) und den gewaltigen Rufer zum Streit für die Einigung Deutschlands unter der klugen und tapfern Führung Cheruska-Preussens (die Hermannsschlacht!). Die Metropole der Mark, die Residenz der Preussenkönige, die Hauptstadt des neuen deutschen Reiches ist der rechte Platz, woselbst vor den Augen des preussischen und des deutschen Volkes, und nicht im Winkel der Wiege, das von der Nation gestiftete Denkmal Dessen stehen muss, der die nun erfüllte Hoffnung auf vaterländische Grösse, bis zum Tode betrübt, nur erst in prophetische Mahnungen und Ahnungen zum dichterischen Ausdrucke bringen konnte.

Wer etwa am Sockel des Berliner Kleist-Monumentes — welches dem Geisteshelden entsprechend nur in der Büste des Dichters bestehen sollte — jene berühmten Verse aus dem „Homburg" zu lesen fände:

„Das Vaterland steht, eine feste Burg:
das wird sich ausbau'n, herrlich, in der Zukunft,
erweitern unter Enkel's Hand, verschönern
mit Zinnen, üppig, feenhaft, zur Wonne
der Freunde, und zum Schrecken aller Feinde!"

und wer dann um sich blickte auf die stolz emporgestiegene und prächtig ausgebreitete erste Stadt des Reiches: der würde es zweifellos begreifen, dass nur eben hier, an der Geburtsstätte jener patriotischen Seher-Worte, ihrem edelen Sänger das schuldige Ehren- und Gedächtnissmal der Nation gesetzt werden konnte, an deren Elend er einst in dieser selben Stadt zu Grunde gegangen war.

So mögen denn auch wir nach Kräften mithelfen zur Errichtung eines Denkmales Heinrich's von Kleist in Berlin.

Die Redaktion der „Bayreuther Blätter".

Aufruf

zur Errichtung eines Denkmals für

ARTHUR SCHOPENHAUER

in Frankfurt am Main.

In wenigen Jahren erfüllt sich ein Jahrhundert, seit Arthur Schopenhauer das Licht der Welt erblickte, einer Welt, die für ihn der Gegenstand tiefsinnigster Forschung werden und die er mit den Strahlen seines Genius mächtig erhellen sollte.

In einsamer Grösse, nur von Wenigen verstanden, hat er unter uns geweilt. Spott und Hohn, die der verständnisslose Haufe stäts für die Edlen und ihrer Zeit weit Vorausgeeilten bereit hält, sind ihm nicht erspart geblieben.

Verstummt ist das Geschrei, das Zeitalter der Wirkung ist angebrochen. Schopenhauer ist schon heute, was er als Jüngling gehofft und erstrebt, der Philosoph des neunzehnten Jahrhunderts.

Als ein würdiges Glied schliesst er sich an jene hohe Reihe königlicher Geister an, die von Platon und Aristoteles durch Descartes, Spinoza, Locke und Leibniz herabführt zu Kant, Geister, mit deren tiefgehender Einwirkung auf die Menschheit unter den Männern der That nur die leuchtendsten Namen in der Geschichte verglichen werden können. Denn jene sind die Könige des Gedankens, und nur von diesem wird alles menschliche Thun regiert und geleitet.

Einem solchen Manne ein Denkmal errichten, kann nicht den gewöhnlichen Sinn haben, eine abgeschlossene Thätigkeit zu verherrlichen, einen grossen Namen vor Vergessenheit zu schützen und dem dankbaren Gedenken der Nachwelt zu bewahren. Das Alles gilt für Schopenhauer nicht, denn seine Wirksamkeit hat kaum begonnen und wird in künftigen Jahrhunderten erst zur vollen Geltung gelangen. Wohl aber hat die Nachwelt das Recht und die Pflicht, die Schuld der Mitwelt zu zahlen und zu sühnen, ein redendes Zeugniss dafür abzulegen, dass Verständniss und Empfänglichkeit für die grossen Gedanken des Dahingegangenen in ihr gereift sind, und dem erhabenen Genius die Huldigung der Ehrfurcht und des Dankes darzubringen.

Schopenhauer ist das Bindeglied zweier Welten, der abendländischen und der morgenländischen Philosophie. Das allein genügt zu seinem Ruhme und um ihn zum Manne der Menschheit im höchsten Sinne zu stempeln. Der Weg, den er sich zu dem Geiste der Upanischaden gebahnt, ist eine staunenswerthe Leistung unvergleichlicher Divinationskraft. Dass er, der Erneuerer Kants, die dunkle, fast unzugängliche Lehre dieses grössten Denkers des Abendlandes dem allgemeinen Verständnisse erschlossen, dass er mit und nach Kant den Materialismus durch den einzig möglichen Gegenbeweis widerlegt und so dieser einseitigen, heute mehr als je in ihren verderblichen Konsequenzen hervortretenden Weltanschauung allen Anspruch auf metaphysische Geltung für immer entrissen hat, — dass er darnach die Ethik als den höchsten Gegenstand der Philosophie bezeichnet, das unendlich schwierige Problem der Willensfreiheit tiefsinnig ergründet hat, — dass er auf die Naturbetrachtung wie auf das Gebiet der Künste Lichtstrahlen geworfen, die in eine bisher ungeahnte Tiefe hinab deren wahres Wesen erleuchtet haben, — alles das sind Verdienste, deren hoher Werth und weitreichende Wirkungen erst von kommenden Jahrhunderten richtig geschätzt werden können.

Die Unterzeichneten sind zusammengetreten, um dem grossen Lehrer der Menschheit zum hundertjährigen Gedenktage seiner Geburt (22. Februar 1888)

ein würdiges Denkmal in der Stadt, wo er die besten Jahre seines Lebens verweilte, zu errichten. Sie bitten um Beiträge zu diesem Zwecke bei den Gebildeten aller Nationen. Schopenhauer als Schriftsteller gehört zunächst Deutschland, als Philosoph der ganzen Menschheit.

Dr. Carl **Bähr**, Dresden. Rudolf **von Bennigsen**, Hannover. Otto **Böhtlingk**, Jena. Prof. Francis **Bowen**, Harvard College, Cambridge, Massach. Johannes **Brahms**, Wien. Georg **Brandes**, Kopenhagen. Georg **von Bunsen**, Berlin. Prof. Wilhelm **Gentz**, Berlin. F. A. **Gevaert**, Brüssel. Dr. Wilhelm **Gwinner**, Frankfurt. Hugo **Gyldén**, Direktor der Sternwarte, Stockholm. Frederick D. **Hedge** S. J. D., Cambridge, Massach. Karl **Hillebrand**, Florenz. Dr. S. **van Houten**, Mitglied der Staten-Generaal, Haag. Prof. Rudolf **von Ihering**, Göttingen. Emile **de Laveleye**, Lüttich. Prof. Rudolf **Leuckart**, Leipzig. Paul **von Lilienfeld**, Mitau, Kurland. Elpis **Melena**, Khalepa, Creta. Prof. Hugo **Meltzl von Lomnitz**, Klausenburg. Oberbürgermeister Dr. **Miquel**, Frankfurt. S. **Moret-y Prendergast**, Madrid. F. **Max Müller**, Oxford. Ludwig **Noiré**, Mainz. Rájah **Rámpál Sing**, Sudbury, Harrow. Ernest **Renan**, Paris. Adolf Friedrich **Graf von Schack**, München. Joseph **Unger**, Präsident des Reichsgerichts, Wien. Hans **von Wolzogen**, Bayreuth.

Der zuletzt Unterzeichnete hat für den Kreis, dem er angehört und zu dem er durch diese Blätter spricht, wohl kaum noch ein Wort der Empfehlung dem obigen Aufrufe hinzu zu fügen. Wer Wagner's „Beethoven“ und später seinen Aufsatz: „Was nützt diese Erkenntniss“ gelesen hat, der weiss, was uns Schopenhauer bedeute; wer Schopenhauer kennt, der weiss, was „Tristan und Isolde“, „Der Ring des Nibelungen“ und auch der „Parsifal“ nicht nur ihm verdanken, sondern für ihn gethan haben. Von Schopenhauer führt der Weg durch Wagner's Kunst in jenes ideale Land, das wir Alle ersehnen und erstreben: dort wo unter dem geretteten Kreuzeszeichen des reinen Glaubens es „kein Wo und Wann mehr giebt“, und wo „allein Friede, Ruhe und Glückseligkeit wohnen“. Trifft der Aufruf zur Ehrung des grossen Philosophen, der uns auf diesen Weg hinausgeleuchtet hat, draussen in der Welt vermuthlich auf zahlreichen Widerspruch aller Derer, denen die Wahrheit ein Vorwurf und eine Last ist, und nur immer auf vereinzelten Zuruf Solcher, die durch die Wahrheit beglückt wurden: so sind wir vor allen Diesen ausgezeichnet durch die Ehre, Dank einem grossen Meister, selber schon ein geschlossenes Ganzes, eine geistige Gesammtheit zu bilden, welche jenem edlen Werke bedeutungsvoller, kühner Pietät zweifellos und bekenntnissfreudig ihre Hilfe verspricht. Gedenken wir des Wortes unseres Meisters: „Zur Anleitung für ein selbständiges Beschreiten der Wege wahrer Hoffnung kann nach dem Stande unserer jetzigen Bildung nichts anderes empfohlen werden, als die Schopenhauer'sche Philosophie in jeder Beziehung zur Grundlage aller ferneren geistigen und sittlichen Kultur zu machen; und an nichts Anderem haben wir zu arbeiten, als auf jedem Gebiete des Lebens die Nothwendigkeit hiervon zur Geltung zu bringen.“ (B. Bl. 1880. S. 337.) Ein schöner Ausdruck unseres ernsten Gedenkens solcher Meisterlehre sei nun die Mitförderung des Frankfurter Schopenhauer-Monumentes, wofür die Redaktion dieser „Blätter“ von unseren Freunden und Lesern gespendete Gaben jederzeit dankbar entgegennehmen wird.

Bayreuth, zu Ostern 1884.

Hans Paul Frhr. von Wolzogen.

Im Verlage des A. R. Wagner-Vereines.
Im Buchhandel zu beziehen durch C. F. Leede, Leipzig.

Druck von Th. Burger, Bayreuth.

Die Idealisirung des Theaters.

Geschichte einer Kunstentwickelung aus Moden zum Styl.

Von Hans von Wolzogen.

2. Renaissance, Reformation und Wiedergeburt.

Als gegenüber der romanischen *Renaissance* mit ihrem glänzenden Aufputz reichster Kunstentfaltung eine germanische Reformation sich mit derbem Ernste aufgerichtet, und dem geistreichen Spiele mit dem schönen Scheine über einer innerlich verrotteten Welt ein lautes Halt! zugerufen hatte: da entsprangen aus diesem Werke des Gerichtes drei gewaltige Folgen, und zwar sie Alle nicht auf dem Gebiete der Religion selber, auf welchem der erste grosse deutsche Richterspruch gefällt worden war, sondern auf dem Gebiete der Weltpolitik: in dem furchtbaren dreissigjährigen Kriege, und auf dem Gebiete der Künste: in den beiden grossartigen Erscheinungen des Shakespeare'schen Dramas und der deutschen Musik. Für die gänzliche Vernichtung, welche jener Krieg einem kräftig sich selbst bestimmenden deutschen Wesen bereiten sollte, ward diesem in solchen künstlerischen Wahrhaftigkeiten eine hohe ideale Entschädigung dargeboten. Trugen sie in ihrem Schoosse doch zugleich die Keime einer deutschen Religiosität, welche im Sinne eines innerlich angeeigneten, lebendigen Christenthums von grösserer Bedeutung sein musste, als die zwistträchtigen statutarisch-konfessionellen Ergebnisse der ursprünglichen Kirchenreformation. Die fremden Bildungsformen der Renaissance konnte unsere Kultur wohl verschmerzen, wenn sie jene ihr eigenthümlichen künstlerischen Wahrhaftigkeiten wirklich besass. Ihre organische Verbindung zu einem idealen deutschen Style blieb nunmehr das Ziel aller ferneren Entwickelung unseres künstlerischen Vermögens.

Die ersten kärglichen Anfänge in den rohen Volksspielen auf der popularisirten Mysterienbühne hatten freilich einem eben einziehenden feineren Renaissance-Geschmacke nur als verächtliche Barbarismen gelten können. Eine wirkliche Verschmelzung des Volksspieles mit der höchsten künstlerischen Bildung der Zeit war damals einzig auf romanischem Boden möglich. Und zwar auch dort nur in einem Volke, welches, gegenüber jener, durch den Romanismus ihm national verwandten, antikisirenden Bildung, sich seinen eigenthümlichen geistigen und künstlerischen Charakter bewahrt hatte. Hier vermochte dann ein reichbegabter Dichtergeist durchaus in dem Geiste seines Volkes zu dichten, ohne sich erst vor einem gründlich entgegengesetzten populären Barbarismus in einen künstlichen klassischen Akademismus hinauf retten zu müssen. So entstand das spanische Theater, welches vor dem Shakespeare'schen eben den Styl voraus hatte:

dieser Art in der höchsten
genügen Monarchie in Europa.
Verschmelzung nicht mehr mög-
wo der Zeitgeist das Regiment führt.
wart Liszt zu Paris noch von einer
Aber zu derselben Zeit verbot das Par-
die dort noch ziemlich geblieben waren, doch bei
der neuen Zeit sich bereits überlebt hatten.
Heiligen im Publikum nicht mehr ertragen. Die
einer theologischen Dramatik finden sich noch
über den Kampf des Protestantismus mit der
Jahrzehnten vor Franz I. und Karl V. um-
dem Religionsstreite ein Weltkrieg ward, so trat
Theater überall an die Stelle des geistlichen. Aber
der Renaissance, seine Bildungsmittel nicht aus
volksthümlichen Elementen, sondern aus dem
Alterthume. Nach abstrakten aristotelischen Regeln
mischen Imitation konstruirt man sich in Frankreich
einer neuen pathetisch-rhetorischen *Hof-Tragödie.*
Poeten-Erfindung ward bald eine glänzende und ver-
der selbstgefälligen romanischen Weltbildung in den
französischer Aristokratie. —

für Deutschland war es hingegen, wie hier das
Reformation historisch anging und poetisch niederschlug. Wie
noch das gute Bürgerthum aus dem Munde des Meisters
Fasnachtsspiele, des Hans Sachs, den Beginn einer neuen
Bald aber war das vom gottbegeisterten Dämon des Deutsch-
und weihevoll begonnene Werk in die Hände der *Hof-*
Diese hatte nun auch für jene rohen Volkseinstiegungen
wie die französische Hofpoesie. Sie begünstigte dafür
die, von dem Renaissance-Studium hervor-
Komödie. Wie man uns heute die Erschei-
Imitation des Seneca entstellen möchte
Tragödie auf steifen deutschen
Schauspiel ein. Terenz und Plautus
Schulen auf landesväterlichen Befehl zur
aufgeführt, und nach diesen Mustern
nachgedichtet. Selbst
so hoch gepriesen
zu verheiligen
Ihm war auch
ganz ernst zu
und in einsam

zu besuchen nicht müde ward. Dieser lutherische Teufel hatte etwas von seiner alten Götterschaft wiedergewonnen. Aus den gelehrten Vergnügungen der Schule musste er gerechterweise als eine unpassende Gesellschaft heraustreten; in den zurückgedrängten Volksstücken spukte aber sein bürgerlich-deutscher Absprössling als vertrauter Dämon der menschlichen Narrheit fort. Wie von Gott verlassen und vom Teufel genarrt, steht so das deutsche Theater auf der Wende der Zeiten und deklamirt. —

Mitten in diese seltsam eingetrocknete Renaissance, welche andererseits durch die Jesuiten noch mit etwas reicherem Glanze und beweglicherem Geiste ausgerüstet ward, dahinein fuhr nun der rechte alte Heiden-Teufel in ganz anderer Gestalt. Das grosse Unheil des Krieges wehte alles ernstliche künstlerische und gelehrte Treiben auf Jahrzehnte in wilder Unrast durch und aus einander. Diess war dieselbe Zeit, als die erste Wandertruppe wirklich berufsmässiger Komödianten aus England nach Deutschland gekommen war, um die volksthümlich effektvollen Stücke ihrer vaterländischen Theaterdichter auf einer guten Geschäftsreise zur Aufführung zu bringen. Zwischen Allegorien und Moralitäten von der „Königin Esther" und dem „verlorenen Sohne", worin die „Verzweiflung" und die „Hoffnung" persönlich agirten, und neben dem „Pickelhäringsspiel von der schönen Marie", erschien da das Liebespaar von Verona und der Jude von Venedig zum ersten Male auf deutschen Bühnen und ergriffen das Publikum mit derselben Wahrhaftigkeit, welche in niedrigerer Form den bürgerlichen Spielen und Schwänken des grundehrlichen Nürnberger Schusters innegewohnt hatte. Nun aber erschien sie erhoben zur tragischen Vollgewalt allgemein-menschlicher Schicksale und zum poetischen Wahntraumbilde erleuchtet durch die unendliche Phantasie des dichterischen Genius. Die blasse Melancholie des Venetianischen Kaufmann's zog wie eine leise Vorahnung von dem weltflüchtigen Heldenthume des Dänenprinzen durch die schauerlich-reizende Judengeschichte vom Rialto*). — Was die Renaissance der Welt nicht zu schaffen vermochte, wofür die Reformation vergeblich gekämpft: ein Reich der menschlichen Wahrhaftigkeit aufzurichten — hier zeigte es sich dem staunenden Volksgemüth an, in einer flüchtig vorüberziehenden Form, die so wenig ein gebildeter Modeaufputz war, wie ein ideales Stylgebilde, — ein unklar schimmerndes Ahnen der Freiheit in dem Zuchthause und der Marterkammer des um seine Befreiung betrogenen, mit dem Tode ringenden deutschen G[illegible] Wie wann Licht und Dunkel sich scheiden, und vor n zi[illegible] ern die farbige Feuchte ihren Wunderbogen spannt: zaul[illegible] che Humor der Welttragik sein phantastisches Schau-

*) [illegible] rochene Uhrttheil Eynes weiblichen Studenten oder der Jud Von g" [illegible] hen Komödianten schon zu Lebzeiten Shakespeare's, im Jahre 1608 [illegible] Meissner, die englischen Komödianten zur Zeit Shakespeare's in [illegible] rl Konegen's Verlag.)

die einzige wahrhaft lebendige Kunsterscheinung dieser Art in der höchsten Gattung der Dichtung zu den Stunden der geistigen Morgenröthe in Europa.

Selbst in Frankreich war eine solche Verschmelzung nicht mehr möglich gewesen. Der Volksgeist fehlte, wo der Hofgeist das Regiment erhielt. Das erste steinerne Theater der Neuzeit ward 1548 zu Paris noch von einer alten Passionsbrüderschaft erbaut. Aber zu derselben Zeit verbot das Parlament die Mysterien, welche dort noch klerikal geblieben waren, doch bei dem weltlichen Bildungsdrange der neuen Zeit sich bereits überlebt hatten, und die naive Freude am Heiligen im Publikum nicht mehr antrafen. Die letzten merkwürdigen Spuren einer theologischen Dramatik finden sich noch in den allegorischen Satyren über den Kampf des Papstthums mit der Reformation, welche in jenen Jahrzehnten vor Franz I. und Karl V. aufgeführt wurden. Wie aus dem Religionsstreite ein Weltkrieg ward, so trat nun auch das weltliche Theater überall an die Stelle des geistlichen. Aber es nimmt, ganz im Sinne der Renaissance, seine Bildungsmittel nicht aus reformatorisch entwickelten volksthümlichen Elementen, sondern aus dem wieder ausgegrabenen Alterthume. Nach abstrakten aristotelischen Regeln im kühlen Tone der römischen Imitation konstruirt man sich in Frankreich den klassischen Aufbau einer neuen pathetisch-rhetorischen *Hof-Tragédie*. Diese aristokratische Poeten-Erfindung ward bald eine glänzende und vornehme Modesache der selbstgefälligen romanischen Weltbildung in den königlichen Hofkreisen französischer Autokratie. —

Charakteristisch für Deutschland war es hingegen, wie hier das Werk der Reformation historisch ausging und poetisch niederschlug. Wie freudig hatte doch noch das gute Bürgerthum aus dem Munde des Meisters seiner populären Fasnachtsspiele, des Hans Sachs, den Beginn einer neuen Zeit begrüsst! Bald aber war das vom gottbegeisterten Dämon des Deutschthums wuchtig und weihevoll begonnene Werk in die Hände der *Hoftheologie* gerathen. Diese hatte nun auch für jene rohen Volksbelustigungen eben so wenig Sinn, wie die französische Hofpoesie. Sie begünstigte dafür aber nach ihrer Art die, von dem Renaissance-Studium hervorgerufene, lateinische Schulkomödie. Wie man uns heute die Erscheinung Christi zu einer judaistischen Imitation des Seneca entstellen möchte, so trat damals Seneca's rhetorische Tragödie auf steifen deutschen Magister-Füssen für ein christlich-deutsches Schauspiel ein. Terenz und Plautus wurden in chursächsischen Schulen auf landesväterlichen Befehl zur Bildung des jugendlichen Geistes aufgeführt, und nach diesen Mustern theatralisches Gespiel aller Art gelehrsam bedächtig nachgedichtet. Selbst Luther, der die Musik als edle Mitgenossin der Theologie so hoch gepriesen hatte, wusste diese neuen Komödien durch nichts Besseres zu vertheidigen, als dass die Jugend darin „ein gutes Lateinisch reden“ lerne. Ihm war auch der lustige Teufel der Volksspiele vom Markt zu einer ganz ernst zu nehmenden Person geworden, die ihn bei heiligsten Werken und in einsamer Kammer

zu besuchen nicht müde ward. Dieser lutherische Teufel hatte etwas von seiner alten Götterschaft wiedergewonnen. Aus den gelehrten Vergnügungen der Schule musste er gerechterweise als eine unpassende Gesellschaft heraustreten; in den zurückgedrängten Volksstücken spukte aber sein bürgerlich-deutscher Absprössling als vertrauter Dämon der menschlichen Narrheit fort. Wie von Gott verlassen und vom Teufel genarrt, steht so das deutsche Theater auf der Wende der Zeiten und deklamirt. —

Mitten in diese seltsam eingetrocknete Renaissance, welche andererseits durch die Jesuiten noch mit etwas reicherem Glanze und beweglicherem Geiste ausgerüstet ward, dahinein fuhr nun der rechte alte Heiden-Teufel in ganz anderer Gestalt. Das grosse Unheil des Krieges wehte alles ernstliche künstlerische und gelehrte Treiben auf Jahrzehnte in wilder Unrast durch und aus einander. Diess war dieselbe Zeit, als die erste Wandertruppe wirklich berufsmässiger Komödianten aus England nach Deutschland gekommen war, um die volksthümlich effektvollen Stücke ihrer vaterländischen Theaterdichter auf einer guten Geschäftsreise zur Aufführung zu bringen. Zwischen Allegorien und Moralitäten von der „Königin Esther" und dem „verlorenen Sohne", worin die „Verzweiflung" und die „Hoffnung" persönlich agirten, und neben dem „Pickelhäringsspiel von der schönen Marie", erschien da das Liebespaar von Verona und der Jude von Venedig zum ersten Male auf deutschen Bühnen und ergriffen das Publikum mit derselben Wahrhaftigkeit, welche in niedrigerer Form den bürgerlichen Spielen und Schwänken des grundehrlichen Nürnberger Schusters innegewohnt hatte. Nun aber erschien sie erhoben zur tragischen Vollgewalt allgemein-menschlicher Schicksale und zum poetischen Wahntraumbilde erleuchtet durch die unendliche Phantasie des dichterischen Genius. Die blasse Melancholie des Venetianischen Kaufmann's zog wie eine leise Vorahnung von dem weltflüchtigen Heldenthume des Dänenprinzen durch die schauerlich-reizende Judengeschichte vom Rialto*). — Was die Renaissance der Welt nicht zu schaffen vermochte, wofür die Reformation vergeblich gekämpft: ein Reich der menschlichen W a h r h a f t i g k e i t aufzurichten — hier zeigte es sich dem staunenden Volksgemüth an, in einer flüchtig vorüberziehenden Form, die so wenig ein gebildeter Modeaufputz war, wie ein ideales Stylgebilde, — ein unklar schimmerndes Ahnen der Freiheit in dem Zuchthause und der Marterkammer des um seine Befreiung betrogenen, mit dem Tode ringenden deutschen Geistes. Wie wann Licht und Dunkel sich scheiden, und vor den ziehenden Wettern die farbige Feuchte ihren Wunderbogen spannt: so zaubert der göttliche Humor der Welttragik sein phantastisches Schau-

*) „Dass Wohl Gesprochene Uhrttheil Eynes weiblichen Studenten oder der Jud Von Venedig" ward von englischen Komödianten schon zu Lebzeiten Shakespeare's, im Jahre 1608 zu Graz aufgeführt. (Joh. Meissner, die englischen Komödianten zur Zeit Shakespeare's in Oesterreich, Wien 1884, Karl Konegen's Verlag.)

spiel aus dem grausamen Zwiespalte zwischen Realität und Ideal — doch siehe, es lischt dahin, wann kaum die neue Sonne wieder lachend auf die vernichteten Gefilde scheint! —

Als der deutsche Geist, verwirrt und geschlagen, aus dem grossen Elend hervortauchte, da fand er mit seinen an Blut und Schrecken gewöhnten Sinnen in der verwüsteten Welt die Souveränetät des französischen Esprits, der französischen Mode, der französischen Sprache etablirt. Dichterische Anlage, welche nach einer beruhigenden Form für die wilde Erregtheit des Gemüthes suchte, gewann sie sich nun in dem steif nachgeschnittenen Modekleide des Alexandriners, worein sie die jetzt beliebten „Haupt- und Staatsaktionen", als den Niederschlag des grossen politischen Welthandels, immer noch nach dem ausländischen Muster eines imitirten tragischen Seneca, einkleiden mochte. Die tiefe Unwahrheit der politischen Welt in die fremde Maskenlüge des antikisirenden Formalismus gesteckt: so genügte damals der deutsche Geist, als wäre er ganz vaterlandslos geworden, jenem künstlerischen Stylbedürfnisse, welches durch die romanische Renaissance in den Kreisen einer neuen Weltbildung doch einmal angeregt, unter der pompösen französischen Hofperrücke zu eitler Beruhigung gelangt erschien. So bereicherten die deutschen Shakespeare schlesischer Schule und ihre immer klassischer sich modernisirenden Nachfolger die neuen Wanderbühnen des deutschen Theaters. Ein sich selber spielendes Volk gab es nicht mehr; der lüderliche Ueberrest seiner kriegstollen Kraft schlug das Brettergerüst auf und gab Komödien als „Schauspieler." Das Vagabundenthum war eine schrecklich nothgedrungene Mode der Zeit, und sonach auch das Theaterspiel eine Sache zigeunernder Nothdurft und geschäftlicher Berechnung geworden. Das Elend des verwahrlosten Talentes trat an die Stelle der gesunden bürgerlichen Festfreude und der populären Tradition auf der Bühne, und machte sie *modern*. Man sieht schon das „organische Werden" des Virtuosenthums und der Aktienunternehmung heutiger Tage! Die unter dem Kriegsdrange immer schärfer zusammengebundene geistliche Zuchtruthe einer konfessionellen Theologie traf dieses neue, frivole Theaterwesen mit den härtesten Schlägen; die ausübende Kunst ward ein „unsittlich" Ding, und der „Schauspieler" fand sein Grab bei dem Selbstmörder an der Kirchhofsmauer.

Die weltliche Bildung aber sprach französisch und lächelte verächtlich über die plumpe deutsche Nachahmung. Sie hielt sich lieber an eine andere, gebildetere und prunkvollere Wandergesellschaft: das war jenes echteste Kunstprodukt der Mode, die italiänische Oper, welche sich von damals ab über die Welt, d. h. die zahlungsfähigen Fürstenhöfe verbreitete, zur allerglänzendsten Belustigung des Zeitalters der gepuderten Schäferspiele und der Perrückengalanterie. Dieser parfümerirte Modestaub war nun, an Stelle der in's Barocke entarteten edelen Künste der Renaissance, der höfische Deckmantel für alle innere Herzlosigkeit, Falschheit und

Roheit der blutgetränkten, aber nicht blutgesättigten Zeit. Jene antikisirende Renaissance wirkte ja auch noch fort in der virtuos entstellten Opern-Erfindung des kunstgesinnten Florentiner Adels. Wie aber hätte dem deutschen Theater in diesen Zeiten der absolut herrschenden unorganischen Modethorheiten eine Rettung erwachsen können aus den buntgemischten Elementen dieser selbst zur höfischen Mode gewordenen, trillernden und tanzenden Spaass-Renaissance? Konnten der Alexandriner und die Arie einer noch immer lebendigen deutschen Gemüthskraft zu einem künstlerischen Style verhelfen, einer Kraft, welche doch bereits in Luther'schen Bibelworten, Bach'scher Musik und Shakespeare'schen Dramen ihre erhabensten Möglichkeiten angezeigt hatte?

Da regte es sich mitten in der Staubwelt der Moden von einer zweiten Renaissance des edelsten Styles der Vergangenheit. An Stelle des vom französischen Geschmack modern maskirten Römerthums empfing ein klares deutsches Künstlerauge das reine Spiegelbild des griechischen Ideales. Welch eine Befreiung des deutschen Geistes, als er sein Auge dieser ferntrückten Welt der klassischen Schönheit öffnete! Nun waren ihm zwei gewaltige Quellen neuen Werdens und Wirkens erschlossen: hier die germanischen Möglichkeiten der allgemein-menschlichen Wahrhaftigkeit, und dort die deutsche Erkenntniss der idealen Schönheit. Wie Winckelmann die Letztere seinem Volke noch sterbend aus Italien heimgesandt hatte, so erweckte Lessing auf's Neue die Erstere durch die Wiedergewinnung Shakespeare's für die deutsche Bühne. Aus diesen beiden Säulen bildet sich das Portal in eine neue Zeit, eine herrliche Ehrenpforte auf dem vielgewundenen Wege des deutschen Geistes zum Idealtheater.

Sollte ein idealer Styl gefunden werden auch für die deutsche dramatische Kunst, — nur aus einer organischen Verbindung jener beiden Elemente, der Wahrheit und der Schönheit, schien er nun dem neugeborenen klassischen Geiste gestaltet werden zu können. Aber ein solches neues Stylgebilde war dann auch nicht mehr Sache eines verachteten Komödiantenthumes; auch nicht Sache einer daraus hervorwachsenden, willkürlichen Individualherrschaft des mimischen Talentes. Hier musste noch ein ganz Neues gewonnen werden, ein eigenthümliches Element allgemeinen künstlerischen Lebens.

Was es aber auch sein mochte: es musste vor Allem sich moralisch durchsetzen gegen die sittliche Meinung der Zeit vom Werthe der Schaubühne, und dann künstlerisch gegen die opernhaften Modeformen der herrschenden Bildungsmächte. In die Lösung dieser grossen Aufgabe treten unsere Klassiker ein. Schiller streitet für die Bühne als moralische Anstalt, und Goethe leitet das Weimarer Hoftheater. Noch ganz disparate Elemente lagen vor, und zwei deutsche Männer, vom Genius der Nation berufen, sollten darin eine Ordnung schaffen, welche selbst als eine organische Bildung des künstlerischen Volksgeistes gelten, als ein deutscher Styl auf

dem höchsten Gebiete des idealen Dramas lebendig werden könnte. Auf dem trümmerbedeckten Boden der Geschichte des deutschen Theaters galt es die grossen Möglichkeiten mit den erhabenen Erinnerungen zu einem neuen Leben der Kunst zu verschmelzen: das einzige Mittel dazu war die persönliche Arbeit des Genies. Alles, was uns Goethe und Schiller geschaffen haben, ist diese Arbeit des Genies an der einen Aufgabe, die disparaten Elemente der Shakespeare'schen Wahrhaftigkeit und der hellenischen Schönheit zu einem deutschen Style organisch zu verbinden. Ihre edlen Schöpfungen bezeichnen uns sonnenglänzende Arbeitstage; jeder dieser Tage schliesst eine eigene künstlerische Welt in sich, und jeder dieser Tage erforderte Jahre der Arbeit, um zu seinem eigenen genialen künstlerischen Rechte zu kommen. Das ganze Leben der Klassiker bestand in einer Folge solcher ihr Recht verlangender grosser Arbeitstage, und klangvoll genug waren die Namen der Arbeiter, um auch ihre Arbeitsstätte, das deutsche Theater selbst, gesellschaftlich zu rehabilitiren.

So wären Kräfte und Stätte vorhanden für das Werk des wiedergeborenen deutschen Idealismus. Wie nahm er durch Tage und Werke seinen Weg zur erhabenen Ziel-Säule des idealen Styls? —

Die Musik als Ausdruck.

Von

Dr. Friedrich von Hausegger.

(In sechs Abtheilungen.)

Dritte Abtheilung, zweite Hälfte.

Mit der sich allmählich bildenden Sprache erwachte gleichzeitig das geistige Leben des Menschen. Vernunft ist undenkbar ohne Sprache. Damit war die Fähigkeit gegeben, Eindrücke nach ihren Ursachen zu prüfen, sie auseinander zu legen, sie gleichsam nicht mit unmittelbarer dumpfer Gewalt auf uns wirken zu lassen, sondern sie im Medium unserer Vorstellung auf Bekanntes zurückzuführen, so gewissermaassen ihren Anprall zu mildern, kurz das, was sich sonst als blinde Naturmacht gezeigt hätte, in Ursache und Wirkung zu erkennen, es dem Denkprozesse unterthan zu machen. Die Sprache ist ein Mittel, Erregungszustände zu mildern. Im vulgären Leben sagt man bei grosser Erregung: Ich habe das Bedürfniss, mich auszusprechen. Durch die Fähigkeit der Sprache verlieren die durch die Vorstellungen geleiteten Erregungsursachen ihre ursprüngliche Heftigkeit. In der Sprache werden Erregungszustände zeitlich zerlegt. Der Denkprozess erfordert Zeit. Was als momentane Erregungsursache in einmaligem Stosse uns in Bewegung versetzt hat, das wirkt, nachdem die Vorstellung sich seiner bemächtigt hat, einerseits als Erinnerung anhaltend, andererseits wir des durch den nun mit in Anspruch genommenen Denkprozess, welcher in der Sprache Gestalt gewinnt, in Phasen zerlegt, welche durch den Gang der Vorstellungen im Laufe des Denkprozesses bestimmt werden. In den Lautäusserungen stellt sich diess nun so dar, dass parallel mit dem Gange der die Vorstellungsreihe dem Verstande verrathenden Sprache zugleich die dieselbe begleitende Empfindungsreihe in dem tonlichen und rhythmischen Elemente der Sprache sich der Mitempfindung mittheilt. Damit wird der Lautäusserung, soweit sie Ausdruck ist, eine bestimmte Bahn angewiesen; sie begleitet den Fortgang der Sprache, sie kolorirt gleichsam die Linien derselben. Dadurch hat sie sich über ihre ursprüngliche Eigenschaft, nur das Produkt einer Naturgewalt zu sein, erhoben. Ein Sonnenstrahl aus dem Reiche des Geistes hat sie getroffen. Der Leidenschaft gesellt sich als mässigendes, klärendes, reinigendes Element Besonnenheit, dem dionysischen Prinzipe das apollinische.

Wir treffen also nun lautliche Ausdrucksweisen im Dienste einer sie beeinflussenden Macht. Damit werden sie ihrer Fähigkeit, sich als unmittelbar verständliche Folgen von Erregungszuständen zu kennzeichnen, nicht entkleidet. Der Erregungszustand selbst aber wird durch diese Macht bestimmt, geläutert sagen wir, veredelt. An der Hand der Sprache erfährt das tonliche Ausdrucksmittel einerseits eine immer weitergehende Differenzirung, andererseits Klärung und Läuterung. Zwischen die gewonnenen, in Ab-

ständen von einander entfernten Töne schieben sich allmählich vermittelnde ein, sowie sich im Sprachleben zu den ursprünglichen Vokalen vermittelnde gesellen; der Monosyllabismus der Sprache weicht allmählich der Mehrsilbigkeit, die Sprache gewinnt immer mehr und mehr den Charakter in verbundenen Linien und sanfteren Uebergängen auf und nieder steigender Tonreihen, in welchen bestimmte Intervalle klarer markirt hervortreten, während andere noch verschwommen bleiben. Während die Wortreihe von dem fortschreitenden Denkprozesse Zeugniss giebt, bezeichnet die Tonreihe die begleitenden Erregungsnüanzen, und zwar mit der schon geschilderten Wirkung, und trägt dazu bei, zugleich das Verständniss der Worte zu unterstützen. Man kann annehmen, dass das Verständniss der Sprache ohne die Unterstützung durch tonliche Mittheilung ursprünglich gar nicht möglich, war und dass sich die Sprache nur in dem Maasse von dem tonlichen Ausdrucke entfernt hat, als sie als Erinnerungszeichen, durch Assoziation mit bekannten Vorstellungen, die Fähigkeit erlangt hat, Verständniss zu finden, ohne zugleich ein entsprechendes Mitempfinden als Träger des Verständnisses wachzurufen. An den Linien der Sprache konnte auch der von der Länge des Athems, der Natur der Muskelkontraktionen, namentlich auch dem Herzschlage sowie von der Mitbewegung des ganzen Körpers abhängige Rhythmus immer klarere Gestalt gewinnen. Sowohl auf die Gruppirung der Worte als auch auf die Aneinanderreihung der die Sprache begleitenden Töne haben diese Faktoren bestimmenden Einfluss*).

Vorstellungen haben die Fähigkeit, Erregungszustände Anderer in uns zu erwecken. Diess wird für die Verwendung der Sprache nach einer bestimmten Richtung hin von Bedeutung, von dem Zeitpunkte an, als das verfeinerte Empfindungsleben auch blossen Vorstellungen ohne Unterstützung äusserer Thatsachen einen ähnlichen Rückeinfluss gewährte als den durch unmittelbar vorgehende Thatsachen geweckten. Während ursprünglich Sprache, Gesang und Geberdenausdruck vollständig zusammenfielen, und das Verständniss des ihnen zu Grunde liegenden Erregungszustandes durch Mitbewegung und Mitempfindung vermittelt wird, treten im Verlaufe weiterer Entwickelung Verhältnisse ein, welche die allmähliche Trennung dieser drei Ausdrucksmittel zur Folge haben. Die Sprache wird ein Verständigungsmittel anderer Art. Sie wird Erinnerungszeichen für Vorstellungen und übermittelt Denkergebnisse. Sie verliert mit der Nothwendigkeit auch die

*) „Von Stufe zu Stufe werden in der alten Zeit, wenn man rückwärts die Erscheinungen verfolgt, die Daten häufiger, welche für musikalischen Vortrag sprechen, während sie nur als gewisse Unregelmässigkeiten spärlich in eine Epoche hinübergenommen wurden, von der wir wissen, dass die Poesie in ihr nur rezitirt wurde.“ (J. H. Schmidt. Antike Komp. S. 115.) Aehnlich Westphal, wenn er (Allg. Theorie der mus. Rhythm. seit J. S. Bach S. 26) sagt: „Es ist anzunehmen, dass die früheste Poesie eine gesungene Poesie war, und dass sich daher die Gliederung nach Kola und Perioden, die so alt ist, wie die rhythmische Poesie überhaupt, auf dem Boden des Gesanges, also der Musik, entwickelt habe.“

Fähigkeit, das unmittelbare Mitempfinden in Anspruch zu nehmen. Das Bedürfniss aber, welches zur Wachrufung von Erregungszuständen der beschriebenen Art geführt hat, jener Drang, ein erhöhtes Daseinsgefühl zu erwecken und davon Zeugniss zu geben, um es mit einem Worte zu bezeichnen, das Kunstbedürfniss wird durch diese Fähigkeit der Sprache nicht befriedigt. Soll in der Lautäusserung diesem Bedürfnisse entgegen gekommen werden, so muss der in der gewöhnlichen Sprache vernachlässigte Lautausdruck, nämlich der Ton, in gesteigertem Maasse zur Geltung kommen, die Sprache muss, um nun diesem Bedürfnisse gerecht zu werden, dem tonlichen Ausdrucke so weit unterthan werden, dass sie sich nur auf die Uebermittlung von Vorstellungen, welche diesem tonlichen Ausdrucke zu Grunde liegen, beschränkt. Sie wird damit zur Dichtkunst*).

Dabei ist noch immer die Geberde mit Einfluss nehmend. Der Sänger trug, der momentanen Eingebung folgend, die von ihm geschaffene Dichtung mit Unterstützung des entsprechenden Mienen- und Geberdenspieles vor und riss damit sein Publikum zu gleicher Erregung hin. Von grösster Bedeutung für die Trennung der verschiedenen Ausdrucksformen waren *die Erfindung der Schrift* und *die Verhüllung der Körperformen mit Kleidern.* In der Schrift streift die Sprache das dem unmittelbaren Ausdrucke angehörige tönende Element vollständig ab. Sie ist in ihr ausschliesslich nur mehr Erinnerungs- und Verständigungszeichen. In der Körperverhüllung verliert ein grosser Theil der Ausdrucksmittel des Körpers seine Bedeutung. Der Ausdruck konzentrirt sich vorwiegend auf Miene und Laut, welche durch die grösseren, trotz der Verhüllung noch erkennbar bleibenden Geberden, namentlich der noch am wenigsten gehemmten Arme, unterstützt werden. Soll ein lebhafter Erregungszustand auch den übrigen Körper und namentlich die Beine erfassen, so kommt er bei der Verhüllung derselben nur mehr in seinen gröberen Aeusserungen, in den grösseren Bewegungen des Körpers, in Wendungen und Sprüngen zum Vorschein. Die harmonische Bewegung der ganzen Muskulatur weicht in dem Maasse einer auf grössere und rohere Bewegungen angewiesenen Ausdrucksart durch die Geberde, als der Körper mehr und seinen Formen widersprechender verhüllt ist. Dabei ist, wie schon erwähnt, mit in Anschlag zu bringen, dass die Muskeln durch Arbeit d. i. durch Thätigkeit zu bestimmten äusseren Zwecken, sowie durch Konvenienz ihrer Fähigkeit, unmittelbarer Ausdruck zu sein, mehr und mehr verlustig gehen. Auch das Verständniss der Muskelbewegung wird dadurch geschwächt,

*) Geistreich sagt Wilh. Jordan in seiner Schrift „der epische Vers der Griechen“: Demnach besässen wir in den Hexametern des griechischen Epos von den recitativischen Melodien, mit welchen die Rhapsoden sie einst vortrugen, gleichsam Notenblätter, auf denen Liniensystem und die Notenköpfe zur Bezeichnung der Tonhöhe ganz ausgelöscht und nur die Notenschwänzchen mit den Zeichen des Taktwerthes der Viertel, Achtel und Sechzehntel erkennbar geblieben sind. Nur aus der Vokalisation lasse sich bei Berücksichtigung der angenommenen Klangfarbe jedes Vokales die Melodie errathen.

dass sie auch aus anderen Gründen, als in Folge von Erregungszuständen, erfolgt. Eine ähnliche Wirkung, wie die Schrift auf die Lautsprache, hatten also Kleidung und Arbeit auf die Geberdensprache. Das Kunstbedürfniss aber kann nicht ertödtet werden. Es macht sich in gesteigertem Maasse geltend, je mehr die Mittel, welche zu seiner Befriedigung zu dienen geeignet sind, sich dieser Aufgabe entziehen. Neben der, äusserer Verständigung dienenden Sprache tritt eine, das tonliche Element verstärkende Gefühlssprache, der Gesang, neben der, äussere Zwecke verfolgenden Geberde eine solche mit der Bestimmung, Ausdrucksmittel zu sein, der Tanz auf. Eine Trennung erfolgt nicht sogleich. Lange Zeit bleiben alle Ausdrucksweisen vereinigt, nur dass in ihrem Reigen die eine oder die andere einen hervorragenden Rang behauptet. Die Sprache vermag die im ursprünglichen Vereine mit dem tonlichen Ausdrucke geübte Fähigkeit, sich dem Mitempfinden durch Erwecken gleicher Vorstellung mitzutheilen, auch in ihrer Selbständigkeit zu erhalten. Allerdings bedarf sie auch als Dichtkunst vieler dem tonischen und dem Geberden-Ausdrucke entlehnter, oder besser, noch nicht vollständig abgestreifter Hilfsmittel, so der gesteigerten Sprachmelodik in der Deklamation, der rhythmischen Anordnung, gewisser rhythmischer und melodischer Elemente, welche in allerdings sehr abgeschwächter Art aus ihrem ursprünglichen Zusammenwirken mit dem Ton- und Geberdeausdrucke haften geblieben sind, als Reim, Refrain, Assonanz, Alliteration. Je lebhafter die Sprache, desto grösser ist der Antheil, den die übrigen Ausdrucksmittel daran nehmen. „Sprich, damit ich dich sehe" hiess Plato ein Kind. Aristoteles frägt, wie es komme, dass Rhythmen und Weisen, die doch blosser Stimmlaut sind, an Gemüthszustände erinnern? Dass sie Ueberbleibsel des ursprünglichen unmittelbaren körperlichen Ausdruckes von Gemüthszuständen sind, beantwortet diese Frage.

Je lebendiger noch der Tonausdruck in der Dichtung, desto mehr konnte diese der ihn ersetzenden Hilfsmittel entbehren. In weiterer Entwickelung trat an die Stelle der mit der Geberdensprache harmonirenden, in ihr verständlichen Rhythmik die knappe, klappernde der neueren Versmaasse in ähnlicher Weise, wie sich aus der Geberdensprache der Tanz entwickelt hat. Dass eine Kunst, welche die ursprünglichen Ausdrucksweisen nur in so abgeschwächter Form enthält, noch Verständniss als Kunst finden, das heisst Mitempfindung hervorrufen konnte, liegt in der eigenthümlichen Kulturentwicklung der Menschen. Die Verhüllung des Körpers und der Umstand, dass die Lautäusserung immer mehr zum ausschliesslichen Verständigungsmittel wurde, hat die Aufmerksamkeit immer mehr auf das Mienenspiel, namentlich aber auf den Mund und seine Lautäusserungen gelenkt. Mit der gespannteren Aufmerksamkeit ging naturgemäss die Schärfung des entsprechenden, die Lautäusserungen aufnehmenden Organes, des Ohres, Hand in Hand. Die kleinsten Veränderungen vermochten im geläuterten Ausdrucksmittel und dem geschärften Sinnesorgane gegenüber

nun schon eine das Mitempfinden in Anspruch nehmende Wirkung zu üben. Zugleich wuchs mit der Vervollkommnung der Sprache als Mittheilungsmittel die Leichtigkeit, Vorstellungen zu reproduziren; freilich nahm damit auch deren Fähigkeit, auf den Organismus rückzuwirken, ab. Es bedurfte einer förmlichen Absicht, einer Steigerung der Empfänglichkeit und Zurückhaltung alles Störenden, um sich des lebendigen Eindruckes der so geschwächten Ausdrucksweise theilhaft zu machen. Man muss sich „sammeln", heisst es im gewöhnlichen Leben*). Wie weit die Fähigkeit des „sich Sammelns" geht, wird dadurch dargethan, dass in der Schrift die Dichtkunst aller sinnlich wirkenden Mittel entkleidet erscheint, und der ganze Prozess der Aufnahme des Kunstproduktes ausschliesslich dem Vorstellungsvermögen überantwortet ist. Damit ist eine Gefahr für die Kunst verbunden. Das Kunstprodukt ist nämlich nun einer mehrfachen Aufnahme fähig. Seine Wirkung auf das Mitempfinden bedarf eines Entgegenkommens von Seite des Empfangenden, welches auch fehlen kann. Ein Verkennen dessen, was als Kunstgehalt zu fordern ist, liegt daher nahe. Bietet doch ein kunstreich zusammengestelltes Produkt der Sprache manche Seiten, welche ergetzen und nach gewissen Richtungen hin gefallen können, ohne dass dabei die Saite des Mitempfindens in Schwingungen geräth. An die Stelle der Kunst kann eine Afterkunst treten, die wohl den äusseren Schein des Kunstproduktes enthält, seines Gehaltes aber entbehrt. Nicht die Kritik des Verstandes, nicht die aus Archiven schöpfende sogenannte Kunstwissenschaft wird hier retten können. Liebend wird sich an das Kunstprodukt das geschärfte Ohr anlegen müssen, die Saiten die Empfindens werden sich spannen müssen; und wird es nun wie Pochen des Herzens laut, tönende Schwingungen auch unserer Seele überliefernd, dann werden wir bewegt rufen: „Deines Geistes hab' ich einen Hauch verspürt"! Wie Töne der Aeolsharfe vernehmen wir es, von leisem Luftzug bewegt, wenn der Lärm des Tages schweigt, wenn unser Ohr gespannt ist, wenn wir uns „gesammelt" haben. Solche Momente sind es, welche dann das Kriterium des Kunstgehaltes geben. Je seltener sie sind, je schwerer sie zu erzielen sind, je leiser das Kunstwerk spricht, desto grösser ist die Gefahr, das Wesen der Kunst ganz ausser Augen zu verlieren, an die Stelle der lebendigen Schönheit den Popanz zu setzen, und selbst dort, wo jene vernehmlicher spricht, ihre Stimme nicht mehr zu erkennen. Solcher Epochen hat die Kunstgeschichte mehre erlebt; wir brauchen nicht nach vergilbten Pergamentbänden zu greifen, um uns davon zu überzeugen.

Die Geberde ist im Laufe der geschichtlichen Entwickelung in zweifacher Weise alterirt worden. Erstlich dadurch, dass die Bewegung des

*) Eine dem Wesen wahrer Kunst entgegengesetzte, leider weit verbreitete Richtung bedient sich allerdings eines anderen Motto's. Man müsse sich „zerstreuen", meinen die Anhänger derselben, und richten darnach ihre Anforderungen an den Kunstgenuss ein.

Menschen äussern Zwecken dienstbar geworden ist, in der Arbeit, dann dadurch, dass der Körper verhüllt wurde. Dass die Arbeitsthätigkeit nicht in selbständiger Weise zur Kunst werden konnte, wie die Sprache, ist ihrer Natur nach klar. Auch sie kann sich verselbständigen und hat sich verselbständigt; sieht sie von einem momentanen, äusserlich zu erreichenden Zwecke ab, und setzt ihre Absicht nur in die Erholung der Muskulatur von anderweitigen Dienstleistungen oder in ihre Stärkung, so wird sie zur Gymnastik oder modernen Turnkunst. Eine Kunst ist sie nur im uneigentlichen Sinne zu nennen, wenngleich sie immerhin etwas mit der Kunst gemein hat. Soweit sie nämlich aus innerlichem Bethätigungsbedürfnisse hervorgeht, also die Aeusserung eines unterdrückt gewesenen oder übermächtigen Bethätigungsbedürfnisses wird, fällt sie mit den primitiven Aeusserungen der Kunst zusammen. Je mehr sie diesem Bedürfnisse entspringt, desto mehr streift sie eben den äusseren Zweck ab; entfällt dieser ganz, so entspricht die Bewegung dem Geberdeausdrucke, welchen wir Tanz zu nennen pflegen. Der ursprüngliche Tanz ist eine harmonische Bewegung des gesammten Körpers, welche durch Erregungszustände, die seine Muskulatur erfassen, erzeugt wird. Er tritt ursprünglich gleichzeitig mit der Lautäusserung in Sprache und Ton auf, und begleitet alle sich auch in dieser kundgebenden Phasen des Erregungszustandes*). Ein ähnliches Schicksal, wie die sich von ihrem tonlichen Elemente entfernende Sprache, trifft auch die im Dienste der Arbeit geknechtete Geberde. Sie verliert allmählich die Fähigkeit, als Ausdrucksmittel verstanden zu werden, und muss, wenn sie als solches wirken will, ihre Eigenheiten stärker betonen. Wie in der Sprache der Rhythmus zum klappernden Versmaass, wird er in der Geberde zum trippelnden Tanz. Dazu kommt aber noch im Gegensatze zur Sprache ein höchst nachtheilig wirkender Umstand. Während sich, wie bemerkt, die Aufmerksamkeit auf die Organe der Lautäusserung immer schärfer konzentriren konnte, sodass auch die verfeinerte Ausdrucksweise in demselben Gehör finden konnte, findet der Geberde gegenüber gerade das Gegentheil statt. Der Körper wird verhüllt, seine feineren Bewegungen den Augen entzogen. Nur die stärkeren Bewegungen, namentlich der Extremitäten, bleiben erkennbar, als Ausdruck einer roheren Empfindungsweise. Geschieht es nun, dass der Körper durch die Tracht nicht nur verhüllt, sondern sogar entstellt wird, wie es in der modernen Zeit der Fall ist, so verliert der Tanz nicht nur jede Nüanzirungsfähigkeit, er wird geradezu zur Karrikatur einer natürlichen Ausdrucksweise. Die forcirten Sprünge von Trikotdamen sind dann ebenso wenig geeignet, den

*) „Die Begriffe Tanz und Spiel fliessen ganz ineinander, und Spielen selbst hat seine beiden Bedeutungen, die des hörbaren Spieles und die der munteren, wenn auch stillen Bewegung, in den verschiedensten Sprachen, und also nicht zufällig, sondern weil es von Anfang den munteren Scherz als etwas Hörbares, als ein lautes Getümmel, insbesondere der Masse, des Menschenspieles bezeichnet." L. Geiger U. u. E. der Spr. I. S. 22.

Sinn für natürliche Ausdrucksweise des Körpers zu beleben, als etwa die erkünstelten Dichtungen eines Georg Neumark, oder Sigmund von Birken geeignet waren, das Verständniss für poetischen Ausdruck wach zu erhalten. Auch in einer andern Richtung haschte dieses Bedürfniss nach Rettung und fand sie. Das Verständniss für den unverhüllten Körper wach zu erhalten waren die Skulptur und Malerei bemüht. Je mehr sich die Ausdrucksfähigkeit auf das Mienenspiel konzentrirte, desto mehr Bedeutung gewann dieses, und desto mehr verlor der Ausdruck des Gesammtkörpers an Interesse. An die Stelle der nackten Statue trat die verhüllte und die Büste. Gegenüber der typischen Festhaltung der menschlichen Körperformen im Alterthume gewann in der Malerei der Gesichtsausdruck und endlich das Portrait mit seiner Individualisirung und Verfeinerung der Ausdrucksweise im Mienenspiel Bedeutung.

Wir gelangen zuletzt zur Musik, um bei derselben, unserer Aufgabe gemäss, zu verweilen. Auch sie hat sich in dem Maasse, in welchem die Sprache Verständigungsmittel wurde, ihre Fähigkeit, Ausdruck zu sein, durch grössere Verselbständigung zu wahren gesucht.

Der an die Sprache gebundene Lautausdruck fand in ihr die Bahn, welche ihn einer stätigen Entwickelung und Vervollkommnung zuführen konnte. Zugleich musste er aber auch bald in dieser Gebundenheit an die Sprache, deren Entwickelung nach einer ihr widerstrebenden Richtung hin zielte, ein Hemmniss seiner natureigenen Entfaltung finden. Wir haben sein Bestreben, sich aus den Banden der Sprache loszuringen und sich soweit freie Bahn zu schaffen, als es die Erhaltung seiner Eigenheiten erforderte, verfolgt. Es erübrigt nun, zu untersuchen, welchen Einfluss dieses Streben nach Verselbständigung auf seine Gestaltung und Fortbildung üben musste.

Es ist bereits erwähnt worden, dass die Vervollkommnung des Lautausdrucksmittels unter der Einflussnahme und Kontrolle des Ohres vor sich gegangen ist. Dieses ist das Organ, dessen Aufmerksamkeit in desto erhöhterem Maasse dem Lautausdrucke zugewendet worden ist, je grösser die Gefahr war, dass derselbe in Folge hemmender Einflüsse missverstanden werde. Die Empfindungen des Ohres wurden entscheidend für die Fortbildung des Lautes zum Ton und für die Anordnung der Töne zu einem Systeme. Der ins Leben springende Ton ist bekanntlich meist ein Komplex von gleichzeitig erklingenden Tönen, welche im Ohre den Eindruck eines einzigen Tones machen, so dass dasselbe nur bei geschärfter Aufmerksamkeit und verfeinerter Gehörsfähigkeit die gleichzeitig erklingenden Töne von einander zu unterscheiden vermag. Mit dem Tone klingen Aliquottöne und Kombinationstöne mit. Dass aber das Ohr unter der Summe von Geräuschen, welche es treffen, und namentlich der Lautäusserungen, den Ton oder, sagen wir besser, den Klang vorzieht, hat seine Ursache nicht nur in der grösseren Annehmlichkeit seiner Aufnahme,

sondern auch in der grösseren Klarheit, mit welcher er dem Bedürfnisse nach Verständniss des Ausdruckes entgegen kommt. Mit dem Klange zieht ein ganzes System ins Ohr ein, welches sich in dem Maasse, als jener sich zur Selbständigkeit emporringt, zur Geltung bringt. Nach dem Gesetze, dass bereits bekannte Eindrücke von den Sinnen leichter aufgenommen werden als fremde, indem ihnen bereits eine geebnete Bahn offen steht, um zum Nervenzentrum zu gelangen, werden die bereits gehörten, bekannt gewordenen Töne einen Vorzug vor anderen geniessen. Bei Tonabständen, die sich in der Melodik des Ausdruckes bildeten, werden jene Intervalle, welche sich dem Gehöre als bereits bekannte, als befreundete darstellten, den Vorzug haben. Unter den mitklingenden Tönen ist nächst der Oktave, die Quinte von besonderer Bedeutung. Geht man von dem bereits mehrmals erwähnten Mitteltone als demjenigen, welcher in Folge seiner häufigen Wiederholung dem Ohre am ersten vertraut und bei seiner Wiederkehr erkennbar wird, aus, so werden bei bedeutenden Steigerungen die Oktave bei geringeren die Quinte als die bereits mit jenem, wenn auch leise oder unbewusst, dem Ohr vertrauter gewordenen, weil mitklingenden Intervalle zu bevorzugten Tönen werden*). Dadurch, dass sie im bereits vertraut gewordenen Klange enthalten waren und mit ihm wenn auch unbewusst gehört worden sind, bilden sie ein Medium zur Vergleichung und gestatten damit die Beziehung mehrer Töne auf einander. Diess ist der Fall bei Tönen, die in früher gehörten schon verhanden waren (Oberquint, Oberoktave), sowie auch bei Tönen, in welchen früher gehörte Töne enthalten sind (Unterquinten u. s. w.). Die grössere Leichtigkeit, mit welcher diese Töne einen Bezug auf einander gestatten und damit, ich möchte sagen, dem logischen Bedürfnisse des Menschen Rechnung tragen, giebt ihnen einen Vorzug, der bei der Auswahl entscheidend wird. Der Nachfrage entsprechend wird sich das Angebot richten. Das Bedürfniss nach Verständlichkeit des Ausdruckes wird zur Ausbildung zunächst dieser Töne führen. Die angedeuteten Ursachen begründeten die Ausbildung ganzer Tonsysteme. Das treibende Motiv dazu ist der Bedürfniss nach Klarheit und Verständlichkeit des Ausdruckes gewesen, welches in dem Maasse wuchs, als das Ausdrucksmittel andern Zwecken dienstbar wurde, wozu die gespanntere Aufmerksamkeit kam, welche ihm mit Rücksicht darauf zugewandt wurde; die Form der Klärung aber hat das geschärfte Ohr nach Maassgabe der Leichtigkeit der Apperzeption bestimmt.

Es liegt unserer Aufgabe zu ferne, diesen Prozess ins Einzelne zu verfolgen. Für unseren Zweck muss es genügen, ihn an seiner Ursprungs-

*) Nach Dionys von Halikarnass betrug in griechischer Betonung der Unterschied zwischen Hochton und Tiefton eine Quinte. Westphal bemerkt, dass man auch in der deutschen Sprache im Gegensatze der unbetonten und der Tonsilben am häufigsten einen Fortschritt zur Quinte vernimmt. Die Beobachtung kann das täglich bestätigen.

stätte aufgesucht zu haben. Viele Thatsachen bestätigen es, dass sich unser Tonsystem, diesem Entwicklungsgange folgend, aus dem ursprünglichen Tonchaos herausgebildet hat. Daraus läst sich das Fehlen von Intervallen in den Tonarten vieler Völker, daraus der endliche Sieg unseres, aus mitklingenden Tönen zu einem einheitlichen Ganzen verbundenen Tonsystems erklären.*)

In Folge des geschilderten Entwickelungsprozesses begann *der absolute Ton* eine Bedeutung zu gewinnen. Der der Kehle entströmende Ton vermittelte wesentlich dem lauschendem Ohre in seiner zunehmenden Läuterung nicht mehr bloss, wie etwa der ursprüngliche Aufschrei, Muskelkontraktionen als Wirkungen eines Erregungszustandes, sondern auch noch andere ihm an sich zukommende Eigenheiten, welche Gefallen erweckten. Der Ton manifestirte sich nicht bloss als menschlicher Ausdruck sondern auch als Offenbarung von Eigenheiten, welche den bei seiner Hervorbringung in Schwingungen versetzten Körpern zukommen. Der Höhe nach zeigte sich der Ton abhängig von der Zahl der Schwingungen des tönenden Körpers in einem bestimmten Zeitraume, der Stärke nach von der Intensität dieser Schwingungen, und ausserdem bekundete er noch in der Klangfarbe die Eigenschaft, die Verschiedenheit der Körpersubstanzen, welche durch ihn in Schwingungen versetzt werden, zu bezeichnen. Mit dem Tone drang demnach gleichsam eine zweifache Welt ins Ohr des Hörers: erstlich die Empfindungswelt des den Ton Hervorbringenden, indem sie sich im Tone als dessen Ursache manifestirte; dann aber auch die davon ganz abseits liegende Welt der Natur, welche sich durch die, die Naturobjekte ergreifenden Schwingungen des Tones in den Eigenheiten desselben kund gab. Wenngleich auch das Naturleben schon Töne hat, welche einen hohen Grad von Läuterung zeigen, wie beispielsweise der Ruf gewisser Vögel, so erscheinen dieselben doch nur wie zufällig eingestreut. Ihr tieferes Eigenwesen vertraut die Natur nicht unbefragt dem Lauscher. Kaum dass sich im Weben, Rauschen und Brausen des Naturlebens zufällig vereinzelte Töne hervorwagen, ebenso rasch verschwindend als sie gekommen, wie Erscheinungen einer fremden Welt. Erst mit den Lautäusserungen der menschlichen Stimme und der Läuterung derselben ist der Ton als eine Eigenheit des Naturlebens in fassbarer Weise hervorgetreten. Mit dem Menschen hat so gleichsam die ganze Natur Sprache gewonnen. Ihr ist die Fähigkeit zu Theil geworden, sich nun von einer bisher noch nicht gekannten Seite her zu eröffnen, nicht nur in Lichtgestalten, durch das Auge, sondern auch in Klängen, durch das Ohr, in das Innere des Betrachtenden einzuziehen.

Zunächst war es die Einheit der die menschlichen Lautorgane bildenden Gewebe, welche in der Verschiedenheit von Tonäusserungen der Stärke, Höhe und Klangfarbe nach ins Bewusstsein tritt. Zufälle hatten dahin

*) Ueber die Entstehung des Mollsystemes siehe die interessante Schrift von Hugo Riemann „Musikalische Logik“ (C. Kahnt in Leipzig).

geführt, ähnliche Klänge Naturobjekten zu entlocken. Nachdem das Ohr durch die Aufmerksamkeit, welche es den Aeusserungen der Kehle gewidmet hat, sich geübt genug gezeigt hatte, Töne in ihrer Eigenheit zu erfassen, wendete es sein Interesse nun diesen durch Zufall der Natur entlockten Tönen zu. Man gewann durch Versuch und Erfindung die Mittel, der schweigsamen Natur das Bekenntniss ihres Innenwesens zu entlocken; Instrumente wurden erfunden, mit welchen man in ähnlicher Weise, wie die menschliche Stimme, Töne hervorzubringen vermochte. Es möge nicht übersehen werden, dass der Erfindung von Instrumenten bereits die Aufmerksamkeit auf Töne und das Gefallen daran vorausgegangen sein musste. Einer langen Entwickelung des Ausdrucksvermögens durch Töne und der Empfänglichkeit dafür bedurfte es, ehe der Ton an sich als etwas Vertrautes, Liebgewonnenes, der Weiterbildung Fähiges und Würdiges aufgefasst werden konnte. Die Meinung, als seien die Anfänge der Musik in das zufällige Erwecken von Tönen aus dem Naturleben zu versetzen, ist sicher eine irrige, indem sie den heutzutage wohl nicht mehr zu bezweifelnden Gesetzen allmählicher Entwickelung nicht Rechnung trägt.

Zwei Momente waren hiermit auf dem Gebiete der Tonentwickelung auseinander gefallen, welche ursprünglich vereinigt, im Laufe des geschichtlichen Fortganges einander selbst feindlich gegenübertraten, die Tonäusserung als menschlicher Ausdruck und der Ton als Naturobjekt. Was dem letzteren seine Bedeutung verlieh, das sind die eigenthümlich reizenden und bestechenden Eigenheiten, welche er an sich bekundete, und welche ihm als Phänomen, abgesehen von seiner Aufgabe, menschlicher Ausdruck zu sein, zukommen. Wir werden im weiteren Verlaufe sehen, dass auch diese Eigenheiten, bei genauerer Prüfung und richtiger Anwendung, der ursprünglichen von uns behaupteten Aufgabe des Tones, menschlicher Ausdruck zu sein, dienstbar sind, und dass sie nur in dieser ihrer Unterordnung Bedeutung für das Kunstleben beanspruchen dürfen. Sie waren es aber, welche in höchst interessanter Weise die Entwickelung und Förderung der Tonkunst beeinflusst und derselben ihre noch heutzutage häufig missverstandene, der übrigen Kunstentwicklung völlig fremde Stellung angewiesen haben. Der geschichtliche Prozess, in welchem sich diess vollzog, gehört zu den merkwürdigsten im geschichtlichen Leben der Kunst. Es wird nothwendig sein, ihn zu beleuchten, wenn wir den Zusammenhang unserer heutigen Kunstübung mit den Ursprüngen der Kunst wieder finden wollen.

Litteratur.

Ferdinand Laban: Dialogische Belustigungen. Pressburg und Leipzig, C. Stampfel 1883.

Diess kleine Buch ist zwar bei weitem nicht nach Verdienst beachtet, doch aber bereits hier und da besprochen und — bespöttelt worden. Nach der Beschaffenheit unserer litterarischen öffentlichen Meinung ist diess Letztere nun bereits ein sicheres Anzeichen, dass wir es mit etwas Bedeutendem zu thun haben. Doch bleibt es merkwürdig, ja es ist entsetzlich, dass irgend Jemand ein solches Buch in der Hand halten kann, ohne daraus von einem tiefen Ernste angesprochen zu werden. Hier erhebt ein reiches, ungemeines Dichtergemüth Anklage gegen die ersichtlich uns umdrängenden, befangenden Geschicke. Wir finden diese Anklage Philosophie genannt und als das letzte Ergebniss der Philosophie in erfindungsreichen Wendungen ausgesprochen.

Im ersten Gespräche erweckt ein Freund den Andern aus dem Schlafe. Der Erwachende beklagt sich; er preist den Schlaf; er zieht dessen Unbewusstsein, seine Wahngebilde weit dem trüben Tage vor. Kunst und Religion werden mit den Wahngebilden des Traumes, dagegen die philosophische Erkenntniss der Zwecklosigkeit und Nichtigkeit des Daseins mit dem öden Tage verglichen. „Glaube mir, traumhafte Dinge sind es, welche den Menschen das Leben trotz aller Wirklichkeit noch immer lebenswerth gemacht haben. Glücklich, wer noch den äussersten Saum dieses Gewebes erfasst hat, darin sein Haupt zu bergen. Den Spott über die Religionen überlassen wir getrost den „Rittern vom Geiste“. Wehe Jedem, der vollkommen daraus aufwacht.“ Der Freund erschrickt und verwünscht alle Philosophie. „Das ist der erste Schritt hin zu ihr und zugleich ihre höchste Lehre“, sagt der Andere. „Komm denn und lass uns das Haupt mit rothen Mohnblumen bekränzen, die Weisheit der Leute hinwegträumen und in süsses Vergessen versinken.“

Zeus, so erzählt das zweite Gespräch, schuf die Menschen zum Schauspiel für den Olymp, und gab ihnen den Wahn der Tugend ein, „den Uebeln aller Art und sogar dem Tode mit einem gewissen Trotze die Stirne zu bieten.“ Als die Kraft dieses Wahnes in blutigen Heldenthaten sich ausgetobt hat und zu erlahmen beginnt, lehrt Minerva die Menschen, mit den Kräften des Geistes an der Ausschmückung jener Wahngebilde zu arbeiten. Hiermit aber ging es, wie mit einem Feuerbrande, den man in einen Forst wirft: Niemand kann vorher bestimmen, wie weit er um sich greifen werde. Die Menschen gelangten zur unseligen Besinnung über sich selbst, sie erkannten den Göttertrug, trostloses Leiden kam über sie selbst, über die Götter und über die den Göttern dienenden Thiere.

Das dritte Gespräch ist eine verfeinerte Ausführung des Heine'schen Einfalls von Kant und seinem alten Diener; in dessen Gestalt tritt hier Kant's Dämonium vor die Augen des ermüdeten Denkers, und warnt den Goliath des Erkennens vor den Folgen seiner Erkenntniss.

Das vierte: Zwei Galeerensträflinge werden fürs Leben zusammengeschmiedet. Der Eine ist ein Mörder, der Andere unschuldig verurtheilt. Der Schuldige bestreitet, dass die Lage des Andern der seinigen in irgend etwas vorzuziehen sei.

Das fünfte Gespräch handelt von dem Wahn des Ruhmes: „Je lauter der Ruhm angestimmt wird, das heisst, je leerer, nichtssagender und verständnissloser dein Name von Lippe auf Lippe fortgepflanzt wird, desto mehr ist er eben Ruhm. Ganz innerlich dagegen angesehen, kann der Ruhm nichts anderes sein, als das unerschütterliche (gleichviel ob wahre oder falsche) Bewusstsein davon, in irgend

einer Hinsicht der Menge unerreichbar überlegen zu sein. So betrachtet, könnte man ihn definiren, als die abstrakt gedachte Geringschätzung aller Jener, die ihn dir ertheilen und ertheilen werden."

Im sechsten Dialog belehrt ein Gelehrter einen Laien über die Güter, welche, im Verlaufe der Zeit, die Wissenschaft den Menschen verschaffen werde. Der Laie will ihm bereitwillig glauben, aber darum fühlt er selbst sich um nichts weniger elend. Mit vollem Rechte! Wenn wir von glücklicheren Geschöpfen unseres Gleichen wüssten, ohne dass wir eine eigentliche Gemeinschaft oder Einheit mit ihnen uns zu belebendem Bewusstsein zu bringen vermöchten, so hülfe uns dieses abstrakte Wissen zu nichts.

Im siebenten Gespräch begegnet, bei seiner Rückkehr zu Saturn, das von den Menschen hochgepriesene Jahrhundert dem vernichtenden Spotte des Gottes.

Das achte Gespräch, das kürzeste von allen, ist ein vollendet schönes, ergreifendes Gedicht. Sein rein poetischer Gehalt hebt es aus der Reihe der anderen weit hervor. Etwa dürfte ihm das zehnte in dieser Beziehung an die Seite zu stellen sein.

Dagegen finden wir im neunten Gespräche eine ausführliche philosophische Widerlegung des am tiefsten eingewurzelten Wahnes. „Die moralischen Empfindungen sind entstanden, weil sich die Menschen in ihrem Handeln für frei hielten; dagegen behaupten noch Kant und Schopenhauer, weil die moralischen Empfindungen vorhanden sind, muss eine Freiheit des Willens irgendwie existiren. Das ist gerade so, als ob Einer, der fälschlich überzeugt ist, unversehens Gift getrunken zu haben, Zeichen des Schreckens äusserte, während ein Anderer, der dann dazu käme, aus der Verzweiflung des Ersteren die Schlussfolgerung ziehen würde, derselbe müsse wirklich Gift zu sich genommen haben." — Es lässt sich wohl, unabhängig von der Einbildung eines Menschen, konstatiren, ob er vergiftet ist oder nicht. Aber es lässt sich nicht, entgegen unserer Empfindung hiervon, nachweisen, dass unsere Handlungen indifferent sind. Es giebt keine Instanz dafür. Der Begriff der Verursachung ist eine solche Instanz nicht. Denn die Frage nach Ursachen wahrgenommener Veränderungen ist ein starker Antrieb unserer Natur, der zu einem Prinzip der Forschung sich ausbildet; aber auch das Gefühl von Schuld und Unschuld ist ein solcher nicht minder starker Antrieb, der zu einem berechtigten Prinzip der Schätzung, der Werthebildung wird. Dieser letztere mag grösseren Irrungen ausgesetzt sein als jener, was im Einzelnen nachzuweisen wäre. Aber das moralische wie auch das ästhetische Gefühl sind in jedem Falle deutlich in unserer Natur gegeben, sie enthalten Erkenntniss, zunächst unserer selbst, demgemäss auch „der Natur." Diesem gegenüber frage man sich, woher der (ebenfalls hier und da „Natur" genannte) Begriff stamme, an welchem die radikalen Pessimisten unser Dasein messen, um es mit seinem ganzen schöpferischen Innenleben für „nichtig" zu erklären.

In dem letzten, dem vierzehnten Gespräch steht „ein Leser einem Autor" gegenüber, und wirft diesem seine traurige Kunst vor. Er wendet ihm ein: „Möge es sich so verhalten, wie du sagst, dass uns Alles geheimnissvoll bleibt bis auf unsern Schmerz und die stets empfundene Nichtigkeit des Lebens, möge das Dasein selbst der Uebel grösstes sein, wie du behauptest; so beweist nichts mehr die Würde und Ueberlegenheit des Menschengeschlechts, als dass es aus dieser unabänderlichen Unvollkommenheit seine Ideale emporwachsen liess und dadurch die Möglichkeit eines ganz anders gearteten Seins an den Tag legte. Gemeinsam ist allen Völkern zu allen Zeiten das mehr oder minder deutliche Bewusstsein des Tragischen ihrer Existenz. Wie ein Hauch tiefer Melancholie verbreitet sich dieses Gefühl über Alles, was je aus dem Schoosse der Mensch-

heit als Religion, Kunst und Philosophie hervorgegangen ist. Aber nicht zur Verzweiflung, nicht zu einer Sprache, die aus Jammer- und Spottlauten zusammengesetzt ist, verleitete diess unser Geschlecht; im Gegentheile: es ertheilte ihm den höchsten Schwung. Ich gehöre nicht zu denjenigen, welche, sei's aus Unverstand, sei's aus Unredlichkeit, die vielen Uebel und die ganze missliche Beschaffenheit des Daseins wegzuleugnen und wegzuraisonniren suchen. Jedoch halte ich mich auch von der Meinung der Anderen eben so ferne, die trostlos den Blick in sich zusammenbrechen lassen. Vielmehr stehe ich zu jenen Bergbewohnern, die unverzagt auf den ödesten Felsen ihre Hütten aufbauen und im kraftvollen Ringen mit der Natur ihr höheres Selbst wieder finden. Ist das Dasein im allgemeinen ein solches, welches verdient verneint zu werden; so besteht die höchste Würde des Menschen eben darin, durch diese Verneinung die Bejahung eines unendlich erhabeneren Daseins zu manifestiren." — Der Verfasser hat hiermit eine Ansicht ausgedrückt, wie sie in diesen Blättern immer wiederkehrend vertreten wird. Auch dürfte er wirklich gerade unsere Gesinnungen bei seinen Worten im Sinne gehabt haben. Er will uns nicht etwa eines Wahreren überzeugen. Denn er lässt seinen „Autor" antworten:

„Ich sehe, wir verstehen uns nicht. Ohne mich also der Illusion hinzugeben, dass unser Gespräch einen Zweck erreichen werde, füge ich noch das Folgende hinzu. — Wenn ich von einem der Menschheit innewohnenden „tragischen Gedanken" rede, so bin ich es mir bewusst, dass ich mich in Bezug auf die Bedeutung des terminus technicus „tragisch" mit den meisten Deutern und Erklärern desselben in Widerspruch befinde. Allerdings, wenn die Poeten, mit einem solchen Gedanken im Herzen, Tragödien dichten wollten, so möchte selbst Melpomene schaudernd ihr Haupt vor ihnen verbergen. Dagegen kenne ich ein Symbol der Tragik, welches als Exemplifikation meines Kommentars des Tragischen dienen kann: — das schlangenhaarumflatterte Antlitz der Medusa Ludovisi. Hier ist jenes versteinerte Entsetzen zu finden, jener weltverachtend bittere Hohn, die Verzweiflung festgehalten auf einem Gesichte, über das sich bereits die Schatten des Todes lagern." —

Von den früheren Schriften desselben Verfassers ist die „Schopenhauer-Litteratur" (1880) am bekanntesten geworden. In der Vorrede zu diesem Buche setzt er die philosophische Ansicht auseinander, welche auch den „Dialogischen Belustigungen" zu Grunde liegt; er unterscheidet klar und gründlich den absoluten Pessimismus Leopardi's von dem ethischen Pessimismus Schopenhauer's; nur den ersteren hält er für folgerecht. **H. v. Stein.**

Die Vivisektion in Frankreich.

Ch. Richet: „Le roi des animaux." (Revue des deux mondes 1883.)
L. Estienne: „Les abus de la vivisection." (La nouvelle Revue 1883.)

I.

In dem Maasse, als der Mensch sich über die Stufe der Thierheit erhob, als sein Geist zur Erkenntniss der Gesetze alles Daseienden vordrang und sich mit allem Lebenden eins fühlen lernte, erschloss sich ihm auch das selbstbewusste Gefühl der Verehrung für das Heiligthum der Natur, dem er bisher nur zitternd gegenübergestanden war. Mit der Macht, welche das Wissen erschloss, erwuchs aber zugleich die Gefahr des Missbrauchs und der keine Grenzen achtenden Vermessenheit menschlicher Forschung. Aus dem demüthigen Schüler der Natur bildete sich ein selbstsüchtiger Tyrann, dessen ungezähmte Wünsche und krank-

haften Gelüste die Quelle alles Jammers und Elendes sind, die der Mensch sich selbst und den ihm unterworfenen Mitgeschöpfen bereitet. — Ohne Zweifel zählt die Kenntniss der biologischen Vorgänge zu den schönsten und folgenreichsten Errungenschaften des menschlichen Geistes, der wir mit den sichern Normen für die naturgemässe Lebens- und Heilweise auch die Möglichkeit einer entsprechenden sittlichen Reform verdanken. Nie dürfen wir jedoch aus den Augen lassen, dass jeder Fortschritt auf physiologischem Gebiete, wie überhaupt im ganzen Wissensbereiche, dem höheren Zwecke der sittlichen Vervollkommnung der Menschheit untergeordnet sein müsse, dass daher Bestrebungen, die dieser Bedingung nicht entsprechen, in sich selbst den Keim des Zerfalles tragen, wie sehr sie auch der menschlichen Einbildungskraft und Ruhmgier schmeicheln sollten. Nirgends tritt die Missachtung des sittlichen Bewusstseins greller zu Tage, als in jener, von den Priestern der Wissenschaft unter dem Titel: der „Förderung des Menschenwohles" inaugurirten Forschungsmethode, in Folge deren lebende, gleich uns mit Empfindung begabte Geschöpfe wie todtes Material grausamen Versuchen geopfert werden. Die Rechtfertigungsgründe, welche von den Vertheidigern dieser Methode angeführt werden, können nur solche Gemüther beruhigen, welche von Autoritätsglauben erfüllt, vor einer selbständigen Prüfung zurückscheuen. Einestheils sucht man die von so vielen Uebeln heimgesuchte Menschheit glauben zu machen, dass in Mitten der auf sie einstürmenden feindlichen Mächte ihr Heil nur in den an lebenden Geschöpfen angestellten Versuchen zu finden sei, dass sie nur zu wählen habe zwischen dem eigenen Untergange oder dem Winseln einiger als Versuchsobjekte benützten Hunde und Kaninchen. Anderntheils macht man, gedrängt durch den ungenügenden Erfolg, geltend, dass es sich gar nicht um die praktische Verwerthung der angestellten Thierversuche zu therapeutischen Zwecken handle, sondern hauptsächlich um die Freiheit der Wissenschaft, welche in ihrem Fluge nicht gehemmt werden dürfe, wenn wir nicht die Ausbildung wichtiger Kenntnisse, wie z. B. jener des menschlichen Organismus, zum Stillstande bringen wollen. Aber für keine dieser Behauptungen ist der Beweis erbracht worden. Vielmehr ergiebt sich aus diesem ganzen widerspruchsvollen Gebahren, und aus den zu Tage tretenden Forschungsresultaten, für den unbefangen Urtheilenden die Schlussfolgerung, dass die Thierexperimente weder die Heilung von Krankheiten, noch die Wissenschaft in abstracto zu fördern im Stande sind, sondern dass es sich hier um eine von dem materialistischen Zeitgeiste gross gezogene Selbstverherrlichung und grenzenlose Ueberhebung im Wissenschaftsbereiche handelt, welche statt Kulturfortschritt nur Gefühlsrohheit zu fördern geeignet ist.

Als Beleg für das Gesagte können uns zwei die Vivisektion vertheidigende Schriften aus Frankreich gelten. Die eine, welche unter dem Titel *Le roi des animaux* in der *Revue des deux mondes* erschienen ist, stammt aus der Feder des Prof. Richet, einer hervorragenden Autorität der physiologischen Wissenschaft. Sie ist mehr eine geistreiche Causerie, als eine akademische Dissertation, aber der ungezwungene, ja frivole Ton, mit welcher sie geführt wird, lässt die grellen Widersprüche und die Hohlheit des jeder sittlichen Grundlage entbehrenden Standpunktes, den eine gewisse Klasse von Schulgelehrten einnimmt, um so augenfälliger hervortreten. —

Der erste Theil der Abhandlung ist der Nachweisung gewidmet, wie wenig der Mensch eigentlich vom Thiere unterschieden ist. Der Mensch ist nur ein durch fortschreitende Umwandlung höher entwickeltes Thier, das zwar den ersten Platz einnimmt, aber nicht ausserhalb der Kette steht, welche alle lebenden Wesen verbindet. Aber auch in geistiger Beziehung wird kein fundamentaler

Unterschied zugegeben. Die Begriffe des Wilden über „Gut und Böse“ differiren nicht von denen der Thiere. Auch die sittlichen Anlagen sind bei den Thieren im Keime vorhanden; sie sind nur weniger entwickelt. Der dominirende Gedanke der Kausalität der Materie lässt der bewussten Kausalität im Geiste keinen Raum. Die Heranbildung zur sittlichen Bethätigung des Gemüthes, zum moralischen Fortschritt und zur Humanität, sind für den Materialisten leere Worte. Für ihn giebt es nur zwei Reiche: lebende und leblose Wesen. — Hätten die Thiere Sprache — so drückt sich Herr Richet aus — sie würden ihren Platz in der Natur an unsrer Seite verlangen. Sie würden uns wie Jean Jacques Rousseau den Feudalherren zurufen: „*Tout aussi grand coeur nous avons et autant souffrir nous pouvons*. — Man sollte nun glauben, dass dieses innige Verwandtschaftsverhältniss ein Gefühl der Solidarität des Menschen mit der gleich ihm organisirten Thierwelt erzeugen müsste. Allein hier gähnt die Kluft, welche den *Vivisektor* von dem fühlenden Menschen trennt, welche auszufüllen nur der brutalen Gewalt vorbehalten bleibt. Eben diese Verwandtschaft soll dem wehrlosen Thiere zum Verderben ausschlagen; denn aus ihr deduzirt der Mann der Tendenzwissenschaft die Rechtmässigkeit der experimentellen Physiologie, indem er voraussetzt — was noch lange nicht bewiesen, vielmehr leicht zu widerlegen ist — dass, was für den Einen tödtlich ist, es auch für den Anderen sein müsse, die Thiere sonach geeignete Versuchsobjekte für den Menschen seien. Aus diesem Prinzipe liesse sich folgerichtig die Vivisektion an Menschen rechtfertigen. Sicherlich würde sie praktisch erfolgreicher sein, als es bisher die Versuche an Thieren waren*).

Dass die experimentellen Verstümmelungen an lebenden Thieren wenig dazu beitragen können, die Funktionen des menschlichen Organismus kennen zu lernen, insbesondere aber krankhafte Vorgänge zu erklären, vielmehr die bezüglichen Schlussfolgerungen auf Irrwege führen müssen, leuchtet ein, wenn man erwägt, dass die Wirkungen einer plötzlichen und heftigen mechanischen Verletzung bei der Vivisektion nicht analog sein können mit dem langsamen, grösstentheils von Innen nach Aussen fortschreitenden Umbildungen im kranken Körper, dass ferner keine mechanische Verletzung zugefügt werden kann, ohne dass die im ganzen Organismus vertheilten Nerven davon betroffen werden, wodurch das schliessliche Resultat der Beobachtung wesentlich alterirt wird. — Eben so unsicher ist die Schlussfolgerung von den Symptomen, welche Giftstoffe hervorrufen, wenn sie auf Thiere angewendet werden, auf die Wirkungen, welche dieselben Stoffe im menschlichen Organismus erzeugen sollen. Das *British medical Journal* bekennt, dass Experimente mit Giften nur mit grösstem Misstrauen für die Therapeutik angewendet werden können. So erklärt Dr. Hantley Belladonna als tonisches Mittel für den Herzschlag des Menschen, indem es eine Beschleunigung des Pulses um 50—60 Schläge bewirkt, während dasselbe Mittel bei Fröschen eine Herabstimmung des Herzschlages zur Folge hat, und auf Kaninchen gar keine Wirkung äussert. Der Stich einer afrikanischen Wespe ist furchtbar für den Ochsen, unschädlich für den Menschen. Brechweinstein ist ohne Folgen für Pferde und Rinder, und Affen scheinen gegen Strychnin und Nux vomica vollkommen unempfindlich zu sein. Um ein Huhn zu tödten, ist das zwölffache Quantum von Strychnin nöthig, als man anwenden muss, um ein Kaninchen zu tödten. Darwin hat beobachtet, dass die weissen Schweine in Virginien zu Grunde gehen, wenn

*) Nachdem diess geschrieben war, lese ich im *Zoophilist* vom 1. Dez. l. J., dass zufolge Berichtes der *Medical Times and Gazette* zwei mit Licenz versehene Vivisektoren, Dr. Ringer und Murell, an 47 Spitalpatienten in London physiologische Versuche über die Wirkung von Gift (salpetersaures Natron) angestellt haben.

sie von einer Wurzel fressen, die für die schwarzen Schweine unschädlich ist. Chloral Hydrat, das einen Hund in einer Dosis von 10 Gran tödtet, verträgt der Mensch in einer Dosis von 60 Gran. Der *bacillus anthracis*, mit welchem an Thieren durch subkutane Injektion Versuche angestellt wurden, erwies sich tödtlich für Mäuse, unschädlich für Kaninchen. (British medical Journal 1881.)

Aber die Wissenschaft kann nicht fortschreiten — so versichern uns diese Gelehrten —, wenn man das Feld der Versuche und Entdeckungen beschränken wollte. Kleine Entdeckungen, scheinbar ohne Nutzen für den Menschen, berühren das Wohl und die Zukunft der Menschheit. Deshalb sei es der Physiologie gar nicht um die augenblickliche Nutzanwendung zu thun, sondern um die Förderung der Wissenschaft, welche gleich einer heiligen Arche vor jeder Berührung geschützt bleiben müsse. „Die wahren Utilitarier seien die, welche auf die Wissenschaft der Zukunft hoffen". — Es scheint, als wenn die Triumphe, welche der menschliche Geist über die Kräfte der leblosen Natur errungen hat, theils indem er sie seinen technischen und kommerziellen Interessen dienstbar machte, theils indem er auf exaktem Wege ihren Gesetzen auf die Spur kam, auch die Physiologen nicht länger ruhen liessen, und in ihnen die Begierde entzündet haben, den Schleier zu lüften, welcher die geheimen Vorgänge des Lebens bisher dem schwachen Auge der Sterblichen entzogen hat. Die orthodoxen Mediziner glauben an die Möglichkeit, uns sagen zu können, was Krankheit sei, obwohl uns das Wesen der Krankheit noch viel ferner und dunkler ist, als die Entstehung der einfachsten Organismen, und die Kraft, welche allem Leben zu Grunde liegt. Das Beginnen, hier Licht zu schaffen, hat sich bisher so eitel erwiesen, als die Sucht der Alchymisten, den Stein der Weisen zu finden, oder die vermeintliche Kunst der Astrologen, aus dem Stand der Gestirne das Schicksal der Menschen zu weissagen. Die Pathologie sucht die Ursache aller Krankheiten in Anreizen der äusseren Welt. Die lebenden Wesen als Mikrokosmos seien im beständigem Kampfe mit dem Makrokosmos. Wenn Letzterer herrsche, unterliege der Mikrokosmos. Virchow erblickt in der veränderten Zelle und der Bildung entarteter Zellprodukte das materielle Agens jedes Krankheitsprozesses, ohne uns zu sagen, worin die Veränderung in der Lebenskraft der Zelle bestehe. — Pasteur nimmt als Krankheitserreger auch ein materielles Ding *(ens)* — den *Microb* an. Nicht die Krankheit, sondern den Mikrob zu tilgen, wird nach dieser Anschauung den Ausgangspunkt der Behandlung bilden. Der Versuch ist gemacht worden und das Resultat war eine Vernichtung — nicht der Mikroben, sondern vieler Kranker. Denn man hat übersehen, dass die gegen Mikroben angewendeten Immunitätsmittel den thierischen Zellen, denen sie einverleibt werden, Verderben bringen, indem diese für Gifte eben so, ja bei weitem empfindlicher sind, als die Mikroben. Diese willkürliche Annahme von materiellen Krankheitserregern, welche als eine der grössten Eroberungen auf dem Wissenschaftsgebiete gepriesen wird, hatte zur Folge, dass man, um das Studium der Krankheiten zu fördern, dieselben künstlich auf Thiere übertrug, ohne durch diese Experimente etwas anderes zu erzielen, als Widersprüche, Fehlschlüsse und materielle Verluste einerseits, vermehrte Rohheit und Thierquälerei andererseits.

II.

Man preist uns als Triumphe der Vivisektion die Kenntniss wichtiger Gesetze des Lebens und geheimnissvoller Kräfte der Natur. Die Kenntniss des Blutkreislaufes, der Bewegungs- und Empfindungsnerven und der Elektrizität sei nur den physiologischen Thierversuchen zu verdanken. Geht man jedoch der Sache auf den Grund, so kommt man zu einem ganz anderen

Ergebniss. — Galvani entdeckte die Elektrizität an todten Fröschen und schloss — wie uns Tiedemann in seinem *Traité de physiologie humaine* ausführlich berichtet, — von den an frisch getödteten Fröschen beobachteten Muskelzusammenziehungen auf die thierische Elektrizität. Diese Entdeckung hat also nichts mit der Vivisektion zu thun. — Der Blutkreislauf wurde von Servet und Cesalpin mittels Beobachtung der Blutadern und Klappen im gesunden Organismus und *post mortem* ergründet. Harvey war, wie aus seinem grossen Werke *„de motu cordis et sanguinis“* (1628) hervorgeht, nur der geniale Demonstrator des bereits gefundenen Gesetzes. — Was die Entdeckung der sensorischen und motorischen Nerven anbelangt, so tritt Charles Bell in seiner, vor der k. Untersuchungs-Kommission abgegebenen, denkwürdigen Erklärung entschieden der Annahme entgegen, dass seine Entdeckung das Resultat der Versuche an lebenden Thieren gewesen sei. „Dieses Resultat — so schliesst die Erklärung — ist im Gegentheile das Werk der Anatomie, und ich muss zu meiner Entschuldigung hinzufügen, dass alle meine Bemühungen, Andere zu überzeugen, vergeblich waren, wenn ich meine Behauptungen nur auf anatomische Gründe stützte. Ich für meinen Theil kann nicht glauben, dass die Vorsehung zulassen wollte, dass die Geheimnisse der Natur nur durch Mittel der Grausamkeit enthüllt werden können, und ich bin überzeugt, dass Jene, welche sich fortgesetzter Grausamkeiten schuldig machen, nicht die geistige Befähigung besitzen, um die Gesetze der Natur zu ergründen.“ Wenn in allen diesen und ähnlichen Fällen Vivisektion nebenher ausgeübt ward, so diente sie also nicht als unerlässliches Hilfsmittel der Entdeckung, sondern nur zur bequemen Prüfung und Demonstration der bereits induktiv gewonnenen Schlüsse.

Nur ein den Vivisektoren eigenthümlicher Fanatismus macht es erklärlich, wenn gegenüber so armseligen Ergebnissen der Thierexperimente Professor Richet den Muth fand, auszurufen: „Wenn in den 30 Laboratorien der ganzen Welt täglich ein Hund geopfert wird, so wiegen diese 30 Hunde nicht schwer gegenüber den grandiosen wissenschaftlichen Resultaten und den tausend Leiden, welche in der zivilisirten Welt durch die Medizin geheilt und gelindert werden.“ Auch die Ziffer der gemarterten Hunde — obwohl für das Prinzip ohne Bedeutung — fordert umsomehr zur Kritik heraus, als hier nicht ein unabsichtlicher Irrthum angenommen werden kann. Nach einer vom *Zoophilist* (Nr. 4, 1883) vorgenommenen Zählung beträgt die Anzahl der physiologischen Laboratorien in Frankreich allein 39, in Europa 143. Richet hätte also mindestens die fünffache Anzahl für die „ganze Welt“ bezeichnen müssen, wenn er der Wahrheit die Ehre erweisen wollte. Angenommen, es würde an einem Tage in den 143 Laboratorien nur je 1 Hund geopfert, so macht diess in einem Jahre die Zahl von 42 900. Nach Dr. Blatin *„Nos cruautés“* (Paris 1867) betrug in Wien die Anzahl der an die Laboratorien abgelieferten Thiere in 3 Jahren 56 000 (darunter 26 000 Hunde). Und die Physiologie befindet sich nach der Versicherung C. Bernards erst in ihren Anfängen (*à ses débuts*).

Können wir nach solchen Proben von Aufrichtigkeit, und nachdem uns kurz zuvor die nahe Verwandtschaft der Thiere mit dem Menschen dozirt worden ist, Vertrauen schöpfen zu der Versicherung, dass die Thiere fast nur Automaten seien, die den Schmerz nur undeutlich empfänden, dass die Gefühle der Sympathie und des Mitleids sehr wohl verträglich seien mit dem physiologischen Experiment, das, weit entfernt, Grausamkeit zu entwickeln, in uns das Gefühl der Humanität ausbilde, indem wir der Menschheit zu nützen suchen? Also die Vivisektion — eine Schule der Humanität! Hierzu bemerkt Scholl in seiner den Artikel Richet's kritisirenden Schrift: *„Une nouvelle apologie de la Vivisection“* (Lausanne

1883): „Mit demselben Rechte könnte man behaupten, dass Trunksucht die Prinzipien der Mässigkeit entwickle.“ Dr. Hoggan von der Universität zu London, der lange Zeit die Laboratorien besuchte, äussert sich über diese Schule: „Die Idee, der menschlichen Gesellschaft zu nützen, war dabei gar nicht betheiligt. Man würde eine solche Idee mit Lachen aufgenommen haben. Man war nur darauf bedacht, es andern Männern der Wissenschaft gleich zu machen oder sie zu übertreffen, selbst um den Preis der furchtbarsten Schmerzen, die man unnützer Weise den Thieren zufügte“ —. Dr. Louis Combet, Aide Majeur der Loire-Armée, schreibt an die Société contre la vivisection in Paris: „Als ehemaliger Schüler der medizinischen Fakultät von Montpellier habe ich allen Vorlesungen der Physiologie und den Thierversuchen, welche täglich dort angestellt wurden, beigewohnt, und ich behaupte, dass von allem, was man dort beweisen wollte mit jener barbarischen Lehrmethode, nichts an wissenschaftlichen Ergebnissen für den Studirenden resultirte, hingegen eine Verhärtung des Gefühls bei jungen Aerzten erzeugt wurde, die, wie die ehemaligen Inquisitoren Spaniens und Roms, jedes Menschlichkeitsgefühl gegen die Thiere verloren, und schliesslich auch keines für die Menschen bewahrten. Die Wissenschaft gewann nichts dabei *(absolument rien)* mit Rücksicht auf die Heilung der Kranken, aber die Menschheit verlor ihre edelsten Blüthen. Geduld, Hingebung, Menschlichkeit haben in Verbindung mit wahrer Wissenschaft mehr Leben gerettet und werden sie noch retten, als die exakten Theorien, welche auf die barbarische Zerstücklung und Folterung der Thiere gegründet sind. Was die angeblichen Entdeckungen durch die Schule betrifft, so fordern wir sie auf, auch nur eine anzugeben, welche nicht schon früher gemacht wurde durch geduldige und menschliche Forscher, deren Namen im Tempel der Wissenschaft unsterblich bleiben werden.“

Wenn man aber der Welt glauben machen will, dass unsere Klagen über die Thierexperimente nur auf Kindereien hinauslaufen, so müssen wir daran erinnern, dass die von dem englischen Vereine gegen die Thierfolter herausgegebene und auch in das Deutsche von Gräfin Egloffstein übersetze Schrift: *„Light in dark places“* genaue photographische Nachbildungen aus den physiologischen Handbüchern von Cyon, Cl. Bernard, P. Bert u. s. w. über die im Namen der Wissenschaft an Thieren geübten entsetzlichen Foltern enthalte. Es giebt keine Beweisgründe, welche die Anklage der Unmenschlichkeit besser begründen könnten, als diese durch die Vivisektoren von ihrem eigenen Werke entworfenen Bilder.

„Unsere Erde ist ein Schlachtfeld“ ruft Richet „Zerstörung — Gesetz der Natur. Die Individuen sind ihr ohne Werth. Auf diesem Vernichtungskampfe beruht der ewige Fortschritt und die Vervollkommnung aller Wesen. Nur Schwärmer können die Abschaffung des Krieges anstreben und das Tödten der Thiere verhindern wollen. Jedes Land kann nur eine bestimmte Anzahl lebender Wesen ernähren. In dem Maasse, als neue Generationen sich entwickeln, müssen sie theilweise der Zerstörung anheimfallen. Der Mensch ist unter allen Säugethieren am wenigsten für diesen Kampf ausgerüstet. Die Natur hat ihn zum Frugivor geschaffen, und ihm daher jene Waffen versagt, deren sich die Carnivoren erfreuen. Nur, indem er die Natur bezwingt und zur Kenntniss aller Gesetze der Dinge vordringt, kann er dem Verfalle entgehen. Der Geist der Assoziation muss dahin führen, dass er auf den grausamen Kampf unter menschlichen Wesen verzichte, der die Erde mit Blut bedeckt und die Zivilisation zurückdrängt. Mögen die Menschen die lebenden Wesen und alle Dinge sich unterwerfen, aber aufhören — Menschen zu vernichten“. —

Auf der einen Seite wird uns also eine Aera des Fortschrittes, der Humanität und des Friedens eröffnet, auf der andern sehen wir den Menschen als erbarmungs-

losen Tyrannen seiner Mitgeschöpfe walten, der, um ein Abstraktum zu fördern, mag man dieses nun Wissenschaft oder Menschenwohl nennen, dem bereits bestehenden Elende eine beträchtliche Summe konkreter Uebel hinzufügt. Trotz allen schönen Phrasen müssen wir in diesen Bestrebungen, welche die edelsten, jedem Menschen in das Herz gepflanzten Gefühle verläugnen, nur den Ausfluss ungezügelter Selbstsucht und eines krassen Utilitarismus erblicken. Dieselbe Logik, welche unter der Fahne des „öffentlichen Wohles" auf staatlichem Gebiete zur Schreckensherrschaft der Jakobiner führte, bezeichnet auch im Wissenschaftsbereiche das von den Physiologen erdachte System der grausamen Versuche an lebenden Wesen. Nebenbei glaubt Herr Richet jener wunderlichen, aber immerhin achtbaren Leute *(quelques origineux dignes d'estime)* gedenken zu müssen, die den Thierschutz so konsequent auffassen, dass sie sich jeder von getödteten Thieren abstammenden Nahrung enthalten. Nachdem er das Gewicht aller für den Vegetarianismus sprechenden Gründe vom anatomischen, physiologischen und ästhetischen Standpunkte unumwunden anerkannt hatte, kommt er doch zum Schlusse, dass alle diese triftigen Gründe *(arguments assez puissants)* nichts gegen die Thatsachen vermögen, dass es Thorheit sei, gegen die allgemeine Meinung zu kämpfen und durch ein sentimentales Paradoxon tausendjährige Gewohnheiten umstürzen zu wollen. Die Anhänger der blutlosen Nahrung haben alle Ursache, sich mit dieser theoretischen Zustimmung (denn eine andere ist von dieser Seite nicht zu erwarten), welche gewiss nicht dem Verdachte der Voreingenommenheit ausgesetzt ist, zufrieden zu geben. Diese Denkweise bestätigt uns aber wieder, dass eine nur von Opportunitätsgründen beherrschte Weltanschauung für die Verfolgung eines ethischen Zieles unzugänglich ist.

Es war übrigens zu erwarten, dass in einem Lande, in welchem so viele Männer von Geist die Förderung der Menschlichkeit auf ihr Panier geschrieben haben, eine sittliche Reaktion gegen die im Namen der Wissenschaft von deren angesehensten Vertretern, einem Cl. Bernard, Paul Bert, Cyon u. s. w. verübten Grausamkeiten eintreten werde. Viele hervorragende Männer und Frauen, an ihrer Spitze als der „Apostel der Humanität" Victor Hugo, haben sich in Paris zu einer Gesellschaft vereinigt, welche sich die Bekämpfung der Missbräuche der Vivisektion zur Aufgabe stellt. Mit Hilfe der Presse, öffentlicher Vorträge und bildlicher Darstellungen ist es ihnen bereits gelungen, das öffentliche Gewissen in dieser jeden fühlenden Menschen berührenden Frage zu wecken. Vielleicht ist es auch diesem Wirken zu verdanken, dass die jüngste zu Gunsten der Vivisektion unter dem Titel: *„Les abus de la vivisection"* in der *Nouvelle Revue* erschienene Schrift des M. Estienne gegenüber den jede Beschränkung der Thierexperimente unbedingt ablehnenden Kundgebungen dieser Art einen Fortschritt im Sinne des Thierschutzes manifestirt.

An dem Axiome festhaltend, dass die Geheimnisse des Lebens nur am lebenden Thiere studirt werden können, wird die Unerlässlichkeit dieser Forschungsmethode betont. Bestehende Missbräuche werden jedoch nicht nur zugegeben, sondern das Bedürfniss nach einer, das Gebahren in den physiologischen Laboratorien regelnden Gesetzgebung wird anerkannt. Der Besuch derselben solle nur den eigentlichen Forschern reservirt bleiben, für die Studenten der praktischen Medizin sei das Massakriren der Frösche und Kaninchen ein Luxus und zwar ein grausamer Luxus, der ihnen überdiess die Zeit für die so nöthige Spitalspraxis nehme. Das Recht, den Thieren Leid zuzufügen, sei durch eine höhere Nothwendigkeit *(force majeure)* und das „Beste der Menschheit" gerechtfertigt. Die englischen Agitatoren gegen Vivisektion werden erinnert, dass, während sie sich für die niederen Brüder so besorgt zeigen, ihre Grossmuth nicht auch auf

die Sklaven ausdehnen, deren Handel sie dulden, ein Vorwurf, der nur die Seichtigkeit des französischen Kritikers verräth. Denn es ist bekannt, dass die Engländer 20 Mill. ℔. für die Befreiung der Sklaven Westindiens geopfert haben, und dass ihre Schiffe auf allen Meeren zu finden sind, um diesen Handel zu verhindern. — — Auch die auf der Jagd, bei der Mästung und in der Küche verübten Grausamkeiten, sowie die in der ganzen Natur bestehenden wechselseitigen Vernichtungskämpfe werden uns, wie gewöhnlich, vorgehalten, als wenn ein künstlich ersonnenes Uebel dadurch gemildert oder gerechtfertigt würde, dass wir anderen bereits bestehenden Uebeln ein neues hinzufügen. Um die Tragweite der physiologischen Versuche darzuthun, wird auf die „genialen" Inokulationen Pasteur's hingewiesen, wodurch der Milzbrand siegreich bekämpft sei, und diese Methode — welche von Pasteur's eigenen Kollegen in der *Academie de médicine* als industrieller Charlatanismus und Gefährdung der öffentlichen Gesundheit gebrandmarkt wurde — soll uns der Versicherung Estienne's zufolge die segensreiche Aussicht eröffnen, mit Hilfe der Vaccine alle ansteckenden Krankheiten zu vernichten! Ja sein Enthusiasmus erblickt in der Transfusion des Blutes (ein Experiment, welches bisher immer den Tod mit sich führte) das Mittel der Zukunft, um Mensch und Thier das Leben zu verlängern!

Die Zwiespältigkeit der Gesinnung, welche trotz des gefühlten Unrechts sich dennoch von den Traditionen der Schule nicht losreissen kann, tritt recht anschaulich in der Art und Weise hervor, wie die zu Gunsten der Thiere gemachten Zugeständnisse wieder durch hinzugefügte Einschränkungen werthlos gemacht werden. So erklärt er es als eine Grausamkeit, an demselben Thiere mehrmals dieselbe Folter zu wiederholen, fügt aber sogleich bei: „Man sollte daher diese nur an solchen Thieren vornehmen, welche stumpf gegen Schmerz sind, Fälle äusserster Noth ausgenommen". Die Durchschneidung der Trachäa, welche die Physiologen anwenden um das Heulen der Thiere zu unterdrücken, nennt Herr Estienne — Barbarei. Aber in demselben Athem erklärt er diese Barbarei oft für nothwendig, wenn es sich z. B. um künstliche Athmung handelt. Es wird zwar auf die Anästhesie als ein Linderungsmittel hingewiesen, allein auch dieser Trost wird zur Illusion durch den Beisatz: „ausser dem Fall der Kontraindikation" (wo die Betäubung das Experiment stören könnte).

Alle bisher publizirten Rechtfertigungsversuche der Vivisektoren haben nur dazu gedient, die Kluft zu enthüllen, welche zwischen dieser Art der Wissenschaftspflege und den Pflichten der Sittlichkeit gähnt. Indem die Physiologen, den Geheimnissen des Lebens nachspürend, der Menschheit einen reichen Gewinn in Aussicht stellen, liess sie der Gelehrtenhochmuth jene Grenzen übersehen, welche jedem menschlichen Streben durch die Natur und die Pflicht gegen mitlebende Geschöpfe gezogen sind, jene Pflicht, welche gleich einem Fels in Mitten der brandenden Wogen das feste unwandelbare Prinzip im kampferfüllten Leben bilden soll. Auch die Folter ward einst von der Zunft der Theologen und Juristen als das beste Mittel zur Erforschung der Wahrheit und als Wohlthat der Menschheit gepriesen. So wie dieses Institut dem erwachten öffentlichen Gewissen weichen musste, so wird auch die im Namen der Wissenschaft geübte Folter der Thiere andern Forschungsmethoden das Feld räumen, wenn einmal die Wissenschaft sich mit den Anforderungen der Menschlichkeit versöhnt hat, und es als geistiger Verfall gelten wird, um materieller Vortheile willen die höhere Idee der sittlichen Pflicht zu opfern — *et propter vitam vivendi pendere causas.* Dadurch erhebt sich der Mensch über die ihn umgebende Welt der sich wechselweis vernichtenden Elemente und Existenzen, dass er für den Kampf um das Dasein, dessen edelsten Ertrag er selber darstellt, nun das Dasein um das Gute als seinen

Lebenszweck erkennt. Nur indem der Mensch, sich als sittliches Wesen dem schonungslosen Kampfe der Naturgewalten gegenüberstellend, seine höchste Aufgabe in Uebung des Mitleids und der Liebe sucht, nähert er sich der Verwirklichung des edlen Menschenthums, zu der der Dichter aufruft mit den Worten:

Edel sei der Mensch,
Hilfreich und gut!
Denn das allein unterscheidet ihn
Von allen Wesen,
Die wir kennen.

Alfred Lill von Lilienbach.

Stimmen aus der Vergangenheit.

C. H. Bitter, k. Pr. Finanzminister a. D., über „Vergessene Opern".

(Westermann's Illustr. Deutsche Monatshefte, März 1884.)

„Mehr als sonst in der Kunst fordert die Oper ihre Reflexe im Spiegel ihrer Zeit, und glücklich die Tonsetzer, die über diese hinaus in eine Zukunft von Generationen den Stämpel ihres Genie's zu tragen vermocht haben.

Ich werde, um für diese meine Auffassung Beispiele anzuführen, nicht zu weit zurückzugreifen nöthig haben. Ich brauche nur an ein besonderes Genre der Spieloper zu erinnern, das vor nicht sehr entfernter Zeit in den *bouffes parisiennes* durch die geschickte und leichtflüssige *Feder* Offenbach's in das Leben gerufen, unter seiner Leitung sich zu einer besonderen Art der opéra comique entfaltet, und dann für Deutschland in Strauss, Suppé, Millöcker u. a. seine Nachfolger gefunden hat, ohne nur in einem einzigen Stücke dauernd die Bühne beherrschen zu können". — — —

„Alle diese Tageserscheinungen werden an dem ihnen mehr oder weniger innewohnenden Unwerth zu Grunde gehen, von neuen Arbeiten neuer Tages- und Tanzkomponisten überboten oder mindestens abgelöst, und dann, mit Recht, vergessen werden.

Ist es denn so gar anders auf dem Felde der grossen Oper? — Ich kann mir ein deutliches Bild von dem Unwillen machen, den ich erregen werde, wenn ich den, wie ich gern anerkenne, ausserordentlichen Erfolgen des R. Wagner'schen Opernsystems ein gleiches Schicksal vorhersage.

Auch *ihr* (?) *Erfolg* ist, abgesehen von dem kolossalen Apparat der Reklame, der für sie in Gang gesetzt worden ist, sowie von dem durch die Partei der Anhänger des „Meister's" *geübten* Terrorismus, zum nicht geringen Theile *auf das*, mit der eigentlichen Kunst in keinem Zusammenhange stehende, Sensationsbedürfniss des Publikums, *auf dessen Drängen* nach Neuem, nach Abwechselung und Ueberraschung *zu setzen*. Es spricht hierbei in nicht geringem Maasse das sich vielfach und lebhaft geltend machende sinnliche Element mit, welches an einzelnen Stellen ziemlich unverhüllt und fast roh hervortritt.

Ich erkenne in den Schöpfungen R. Wagner's, den seine Anhänger schlechtweg den Meister nennen (die vorangegangenen grossen Tonsetzer Palestrina, Scarlatti, Bach, Händel, Haydn, Mozart, Beethoven, Spontini, Weber u. a. scheinen einer solchen Bezeichnung nicht würdig befunden zu sein!), nicht weniger wie die Enthusiasten und Fanatiker der Zukunftsoper, denen ja in besonderem Maasse das nervöser Aufregungen so bedürftige schöne Geschlecht angehört, Züge grosser Intuition, reichen Glanz in harmonischen Kombinationen, scenische Situationen von packender Gewalt. Ich erkenne auch sein

Bremerhaven.	L. Koehler, Buchhandlung.
Breslau.	Dr. Carl Polko, am oberschlesischen Bahnhof 8.
Brieg.	Jung, k. Musikdirektor.
Bromberg.	R. Fischer, Buchhandlung.
Brünn.	K. Frank, Kapellmeister, Krautmarkt 3.
Brüssel.	La Fontaine, Rue Joseph II. (Z.-V).
Brüx i. B.	Hans Eichler, Buchhändler.
Budapest.	Roszavoelgyi & Comp., Musikalienhandlung.
Budweis i. Böhmen.	L. E. Hansen, Buchhandlung.
Büdingen (Hessen).	Rabenau, Amtsrichter.
Bukarest.	Ed. Wachmann, Direktor des Conservatoriums.
Bunzlau (Schlesien).	A. Appun, Musikalienhandlung.
Cannstadt i. Würtemb.	L. Bosheuyer's Buchhandlung.
Carlsbad i. B.	A. Janetschek, Musikdirektor. (Z.-V.)
Carlsruhe.	Felix Mottl, Hofkapellmeister. (Z.-V.)
Cassel.	Pape, Regierungsrath. (Z.-V.)
Celle (Hannover).	Aug. Schulze, Buchhandlung.
Chemnitz.	E. Schmeitzner, Verlagsbuchhändler.
Chicago.	C. Wolfsohn, Musikdirektor.
Christiania (Norweg.).	Carl Warmuth, Hofmusikalienhandlung.
***Cleve** (Rheinprovinz)	L. A. Knipping, Buchhandlung.
Coblenz-Ehrenbreitstein	Dr. Bartold.
Coburg.	F. L. Schemann, Fabrikbesitzer.
Coelleda i. Thüringen.	V. Brocke, Buchhandlung.
Cöln.	A. Lesimple.
***Cöthen** (Anhalt)	J. A. Elvers, (Schleter'sche Buchhandlung).
Colberg.	Frau Consul A. Plüddemann.
Colmar.	Dr. Franz, k. Staatsanwalt.
Constantinopel.	F. Adam, Buchhandlung.
Constanz.	Gebr. Hug, Musikalienhandlung.
"	Erwin von Schilling, Ingenieurpraktikant.
Czarnikau (Posen).	Alexander Deuss, Buchhandlung.
Cottbus (Preussen).	Schauenburg, Buchhandlung.
Crefeld (Rheinpr.).	H. Friese, Musikalienhandlung.
***Crossen** a./Oder	Otto Maier, (Felix Appun'sche Buchhandlung).
Darmstadt.	E. Zernin, Hauptmann à la suite.
Davos, Platz (Schweiz)	Becker & Heckel, Buchhandlung.
***Debreczin** (Ungarn)	L. K. Telegdi, Buchhandlung.
Deggendorf i. Bayern.	Ph. Krüll, Buchhandlung.
Delitzsch (Prov. Sachs.)	Reinhold Pabst, Musikalienhandlung.
Detmold.	A. von Donop, Premier-Lieutenant a. D.
Dortmund.	Otto Uhlig, Köpper'sche Buchhandlung.
Dordrecht.	Nic. M. Bouvy, (Wolwevershaven).
Dresden.	Frz. Plötner, Firma: Adolf Brauer, Musikalienhandl.
"	Reinhold Becker, Componist, Sidonienstr. 19. (Z.-V.)
Duisburg (Rheinpr.).	J. Ewich, Buchhandlung.
Düben (Prov. Sachsen).	C. H. Renner, Buchhandlung.
Dülmen (Westphalen).	J. Horstmann, Buchhandlung.
Dürckheim a./Haardt.	G. Lang, Buchhandlung.
Düren (Rheinprovinz).	W. Solinus, Musikalienhandlung.
Düsseldorf.	W. Schauseil, Musikdirektor.

Durlach (Baden).	H. Walz & Comp., Buchhandlung.
Eichstätt (Bayern).	Ant. Stillkrauth, Buchhandlung.
Eisleben (Prov. Sachs.).	Kuhnt'sche Buchhandlung.
Eger i. B.	Lorenz Kammerer.
Elberfeld.	E. Lucas jun., Buchhändler.
***Ems**	L. J. Kirchberger, Buchhandlung.
Erlangen i. Bayern.	Th. Krische, Universitäts-Buchhandlung.
Essen.	Dr. Niemeyer, Rechtsanwalt.
Erfurt i. Thüringen).	Ferd. Deutsch (auf Schloss Heldrungen).
Eutritzsch b. Leipzig.	J. Grob, Verlagshandlung.
Forst i. Lausitz.	H. G. Janssen, Buchhändler.
Florenz.	Herm. Loescher, Buchhandlung.
Frankenhausen i. Th.	Ferd. Deutsch (auf Schloss Heldrungen).
Frankenthal (Bayern).	Jul. Henrichs, Musikalienhandlung.
Frankfurt a. Oder.	Bratfisch, Musikalienhandlung.
Frankfurt a. M.	Steyl & Thomas, Hof-Musikalienhandlung.
Fredeburg i. W.	Bering, Amtsrichter.
Freiburg i. Br.	Dimmler, Musikdirektor.
Fürth.	Paul Winkler, Fabrikbesitzer, Rosenstrasse 2.
Fulda.	Richard Maier, Musikalienhandlung.
Gardelegen (Provinz Sachsen).	J. Manger, Buchhandlung.
Gera (Frstenth. Reuss).	Kanitz's Buchhandlung.
Giessen.	Prof. H. Siebeck, Frankfurterstr. 36.
Gifhorn (Hannover).	H. Schulze, Buchhandlung.
***Glauchau** (Sachsen)	Anno Peschke, Buchhandlung.
Glogau (Schlesien).	E. Zimmermann.
***Gmünd** (Würtemberg)	F. Manz, Buchhandlung.
Gnesen (Prov. Posen).	F. Golisch, Buchhändler.
***Goch** a./Niers (Rheinprovinz).	Joh. Theberath.
Gohlis b. Leipzig.	Theod. Fritzsche, Buchhandlung.
Goslar.	Dr. M. Krafft, Gymnasiallehrer.
Görlitz (Schlesien).	Philipp, Musikdirektor.
Goldap (Ostpreussen).	C. Schroeder, Buchhandlung.
Gotha.	Hermann Tietz, Hofpianist, Auguststrasse 3.
Göttingen a. d. L.	Dr. Ludwig Schemann.
Graz.	Dr. Friedrich von Hausegger. (Z.-V.).
***Grimma** (Sachsen)	G. Geusel, Buchhandlung.
Gross-Kanisza (Ung.).	Ph. Fischel, Buchhandlung.
Grossenhain (Sachsen).	Georg H. Zschille.
Gross-Strehlitz (Schlesien)	A. Wilpert, Buchhandlung.
Gumbinnen (Ostpreuss.).	C. Sterzel, Buchhandlung.
Hagen i. Westfalen.	Emil Kayser, Musikalienhandlung.
Hagenau (Elsass-Lothringen).	F. Ruckstuhl, Buchhandlung.
Halle a. d. S.	H. Rückert, Referendar.
Hainburg a. d. Donau.	Franz Holdhaus.
Hamburg.	Armbrust, Musikdirektor, gr. Bleichen 76. (Z.-V.)
„	H. Hofmann, Redakteur der „Hamb. Nachrichten".
* „	Dr. jur. F. H. Behn, Eggendorfer Chaussée 13a.
Hameln (Hannover).	Ad. Brecht, Buchhandlung.
Hannover.	H. Vitzthum, k. Kammermusiker.
Harburg (Hannover).	G. Elkan, Buchhandlung.

Heidelberg.	Dr. Ludwig Nohl, Professor.
Heilbronn.	Fräulein L. Mönnich.
Helsingfors (Finnland).	Richard Faltin.
Hersfeld (Hessen-Nassau).	E Hoehl, Musikalienhandlung.
Hirschberg (Schlesien).	Elsner, Lehrer.
Hof i. Bayern.	G. A. Grau, Buchhandlung.
Hohenstein-Ernstthal in Sachsen.	G. Zimmermann, Buchhändler.
Ingolstadt.	Thomas Lang, k. Premierlieutenant im Ing.-Corps.
Inowraclav (Posen).	T. E. della Rocca, Kapellmeister.
Innsbruck (Tyrol).	Joh. Gross, Musikalienhandlung.
*__Insterburg__ (Ostpreussen)	F. Roddewig's Musikalienhandlung.
Iserlohn (Westfalen).	V. A. Loos.
Jena.	Dr. Richard Falckenberg. (Z.-V.).
Kandel (Pfalz).	von Leth, k. Rentbeamter.
Kattowitz (Schlesien).	Oskar Meister, Musiklehrer.
Kempen a. Rhein.	Herm. Kleintitschen jr.
Kempten (Bayern).	J. K. Gonetzny, Stadtkassier.
Kiel.	Albert Keller, Musikdirektor. (Z.-V.)
Kirchheim (u. Teck Würtemberg).	C. Riethmüller, Buchhandlung.
Kirchheimbolanden (i. Bayern.)	Karl Fuss, Lehrer.
Kissingen.	Ducrue, kgl. Rektor.
Kitzingen i. Bayern.	Stahl'sche Buchhandlung.
Klingenthal.	Ernst Moritz Dörfel, Musikdirektor.
Königsberg i. Pr.	G. Wittke, Französ.-Strasse 23.
Komotau i. B.	A. Stumpf, Buchhandlung.
Kopenhagen.	Königl. Dän. Hof-Musikalienhandlung.
Korneuburg b. Wien.	Dr. Eugen Wrang, k. k. Auscultant.
Krakow i. Mecklenb.	Gustav Bontemps, Musikalienhandlung.
Kreuzburg i. Schles.	Oskar Praetorius, Buchhandlung.
Kreuznach (Rh.-Prov.).	Gebr. Wolf, Musikalienhandlung.
Kulmbach i. Bayern.	Theodor Wanderer, Buchhandlung.
*__Lahr__ (Baden).	E. M. Holl.
Laibach (öster. Krain).	L. Zeschko, stud. phil.
Landeck (Schlesien).	A. Bernhard, Buchhandlung.
*__Landshut__ (Schlesien).	E. Rudolphs, Buchhandlung.
Landsberg a. W.	Fr. Volger, Buchhandlung.
Langensalza (Prov. Sachs.)	G. Huschke, Buch- und Musikalienhandlung.
Lauenburg (Pomrn.).	Paul Schweichler, Buchhandlung.
Lauban (Schlesien).	P. Denecke, Buchhandlung.
Laucha a. Unstr.	J. H. Heise, Buchhandlung.
Lausanne (Schweiz).	B. Benda, Buchhandlung.
Lausigk.	F. Klinghammer, Buchhandlung.
Leipzig.	William Auerbach, früher C. F. Kahnt, Musikalienhandlung.
Leeuwarden (Niederlande).	A. Meyer, (Kuipers u. Wester).
Leutkirch i. Würtemb.	Rud. Roth, Buchhandlung.
Lichtenstein (Calimberg)	S. Wehrmann, Buchhandlung.
*__Liegnitz__ (Preuss. Schlesien)	Dr. E. Meinck, Gymnasiallehrer.

Limbach i. Sachsen.	Brettschneider, Kantor.
Lindau i. B.	Joh. Stettner, Buchhandlung.
Lingen (Hannover).	R. van Acken, Buchhandlung.
Lippstadt (Westphal.).	A. Staats, Verlagsbuchhandlung.
Linz.	Dr. Adolf Dürrnberger, Hof- u. Ger.-Adv. (Z.-V.)
Löbau i. Sachsen).	Emil Olivas, Buchhandlung.
***Lörrach** (Baden)	Chr. Haerdle, Buchhandlung.
Lobenstein (Reuss).	Ch. Teich, Buchhandlung.
London.	B. L. Mosely, 55. Tavistock square. (Z.-V.)
***Luckenwalde** (Preussen)	Albert Gategast, Kunsthandlung.
Ludwigshafen (Pfalz).	A. Lauterborn, Buchdruckereibesitzer.
Lübeck a./Trave.	F. W. Kaibel, Musikalienhandlung.
Luxemburg.	G. Stomps, Musikalienhandlung.
Luzern.	Gebr. Hug, Musikalienhandlung.
Lyck (Ostpreussen).	Emil Wiebe, Buchhandlung.
Mährisch-Ostrau.	Prokisch, Buchhandlung.
Magdeburg.	Rebling, Musikdirektor, Johanniskirchhof 2.
Mainz.	Schott Söhne, Musikalienverlagshandlung.
Manchester.	E. Lingl et Comp., Buchhandlung.
Mannheim.	C. Heckel jun. (Z.-V.).
Marburg (Hessen).	Dr. Franz Liszt, Professor.
Marienbad i. B.	Franz Gschihay, Buchhandlung.
Marienberg i. Sachsen.	F. A. Schreiber, Buchhandlung.
Markneukirchen (Sachsen).	R. Bräutigam, Ruchhandlung.
Marktsteft bei Würzburg.	Frl. M. Sammet.
Mayen (Rheinpr.).	A. Simonis jr., Buchhandlung.
Meiningen.	Brückner & Renner, Hofbuchhandlung.
Melle (Hannover).	P. Jünger, Buchhandlung.
Memmingen.	Adolf Kerler.
Meerane i. Sachsen.	B. Send, Buchhandlung.
Meppen (Hannover).	H. Meyer, Buchhandlung.
Meran i. Tyrol.	Alex. von Schleinitz (Villa Rosenberg).
Mergentheim i. Württb.	Rud. Ziegler.
Meseritz (Posen).	Otto Kuntzmüller, Buchhandlung.
Messina.	Giulio Welbatus, Buchhandlung.
Metz.	Dr. Druffel, Martinsplatz 1.
Mühlhausen i. Th.	Jänicke, Lehrer.
München.	Schmid & Janke, Musikalienhandlung, Maximilianstrasse 37. (Z.-V.)
„	Der Orden vom heiligen Gral. Oskar Merz, Georgenstrasse 4.
München-Gladbach (Rheinprovinz).	L. Boltze, Musikalienhandlung.
Münster i. W.	Louis Roothaan, Musikdirektor.
Naugard (Pommern).	A. Hartmann, Buchhandlung.
Naumburg a. S.	Frl. E. Nietzsche, Weingartenstr. 18.
Neapel.	F. Furchheim, Verlagsbuchhandlung.
Neuburg a./D.	A. Prechter, Buchhandlung.
Neuhaus i. Böhmen.	J. Holtsche, Buchhandlung.
***Neumarkt** (Schlesien)	Oscar Stephan, Buchhandlung.

Neu-Ruppin.	R. Petrenz, Buchhandlung.
Neu-Salz.	Gustav Massute.
Neustadt a./H.	A. H. Gottschick, Buchhandlung.
* **Neustadt** (Ober-Schlesien)	A. Pietsch, Musikalienhandlung.
Neu-Strelitz.	G. Barnewitz, Hof-Musikalienhandlung.
Neu-Ulm i. Bayern.	J. Bruckner, Musikalienhandlung.
Newburyport(M.U.St.)	William C. Todd.
New-York.	A. Gebhard, 35. Mercer Street.
Nienburg a./Weser.	H. Boesendahl, Buchhandlung.
Nördlingen.	Leonhard Schmid, Chorregent.
Nordhausen (Prov. Sachsen).	Georg Wimmer, Buchhandlung.
Nürnberg.	W. Schmid, k. b. Hofmusikalienhandlung. (Z.-V.)
Oehringen i. Würtemb.	Stürmers Buchhandlung.
Oelsnitz (Sachsen).	L. Aue, Buchhandlung.
Offenbach a./M.	Ad. André, Musikalienhändler.
* **Offenburg** (Baden)	Johannes Trube, Buchhandlung.
Oldenburg.	A. Dietrich, Hofkapellmeister.
Olmütz (Mähren).	Wladimir Labler, Kapellmeister.
Oppeln i. Schlesien.	Eug. Franck, Buchhandlung.
Oschersleben (Prov. Sachsen).	Gebr. Koeppel, Buchhandlung.
Osnabrück (Hannov.).	G. Veith, Buchhandlung.
Osterwieck a. H.	Schmidt, Amtsrichter.
Parchim i. Mecklenbg.	H. Wehdemann, Buchhandlung.
Passau i. Bayern.	Brückelmayer, kgl. Präparandenlehrer.
Paris.	S. H. Chamberlain. 38 Rue Pergolèse.
Pforzheim i. Baden.	O. Rieckers, Buchhandlung.
Pinneberg (Schleswig-Holstein).	A. Beig, Buchhandlung.
Plauen i. V.	Zöphel, Musikdirektor. (Z.-V.)
Posen a./Warthe.	Ed. Bote & Bock, Musikalienhandlung.
* „	K. Peiser, Musikalienhandlung.
Pössneck.	J. H. Löffler, Lehrer. (Z.-V.)
Potsdam.	H. Liebner, Hof-Musikalienhandlung.
Prag.	Dr. A. v. Palitschek, k. Landessekretär, Karlsg. 56.
* **Pressburg** (Ungarn)	Rud. Drodtleff, Musikalienhändler.
Quedlinburg.	Th. Forchhammer, Musikdirektor.
Radeberg (Sachsen).	Otto Jansen, Buchhandlung.
Rastatt i. Baden.	von Woyna, Hauptmann.
Reichenberg i. B.	J. Schütz, Bürgerschullehrer. (Z.-V.)
Regensburg.	J. G. Boessenecker, Musikalienhandlung.
* **Riesa** (Sachsen)	Johann Hoffmann, Buchhandlung.
Riga.	C. Fr. Glasenapp.
Roehrsdorf b. Fraustadt (Posen).	Robert Musiol.
Rom.	H. Loescher & Comp., Buchhandlung.
Ronneberg (Sachs.-Altenburg)	Reinh. Bauer, Buchhandlung.
Rosenberg (Oberschl.)	A. Jaschke, Buchhandlung.
* **Rostock** (Mecklenburg)	L. Trutschel, Hofmusikalienhandlung.
Rottweil a.N. Würtmb.	Heinr. v. Besele.
Rudolstadt.	C. Bloss.
Rumburg i. B.	A. Thiele.
Ruhrort a./Rh.	Dr. Andraee, Musikalienhändler.

Vergünstigungen

für

die Mitglieder des Allgemeinen R. Wagner-Vereines

zu den Festspielen in Bayreuth

1884.

(Beilage zum Juni-Stück des VII. Jahrgangs der „Bayreuther Blätter".)

Die Herren Ortsvertreter und Vorstände von Zweigvereinen des Allg. R. W.-V.'s, sowie die einzelnen Mitglieder, sind gebeten die umstehenden Vergünstigungen nach Möglichkeit durch private Mittheilung oder durch die Presse bekannt werden zu lassen, und dabei zu bemerken, dass die Mitgliedschaft, welche zur Benutzung der Vergünstigungen berechtigt, noch jederzeit durch Einzahlung von ℳ 4. Jahresbeitrag bei den Ortsvertretungen, oder der Centralleitung des Allg. R. Wagner-Vereins in München, erworben werden kann.

Die Red. d. B. Bl.

Utrecht (de Bilt bei Utrecht).	Hugo Nolthenius, Praeceptor Gymnasii.
Venedig.	Rossi, Kapellmeister des Lic. Marcello (Sa. Marina Calle Scaletta Nr. 6034).
Verden (H.)	O. Fischer, Musikalienhandlung.
Viersen.	Ad. Schmidt, Fabrikant.
Villingen.	Hilpert, Ingenieur.
***Waldsassen** (Bayern)	Chr. Kunstmann, Buchhandlung.
Washington.	Anton Glötzner (Care of W. G. Metzerott & Comp.) Pennsylvania Avenue.
Warnsdorf i. B.	A. Thiele. (Z.-V.)
Weimar.	Moritz, Banquier.
Weinheim a. d. B.	Fr. Ackermann, Buchhandlung.
Weissenfels (Prov. Sachsen.)	G Prange, Buch- und Musikalienhandlung.
Wels a d. Traun.	J. Haas, Buchhandlung.
* "	Alexander Fischer, k. k. Bezirkshauptmann.
Werdau Sachsen-Altenburg.	F. Schreider, Buchhandlung.
Wickrath(Rheinprov.).	H. Kremer, Buchhandlung.
Weyarn Post Thalham.	Friedr. Dilger.
Wien.	Akademischer Wagnerverein (Z.-V.), Musikvereinsgebäude.
Wien.	J. A. Gutmann, Hofmusikalienhandlung.
Wiener-Neustadt.	Dr. Anton Riehl, Advokat.
Wiesbaden.	Dr. Wiegand, prakt. Arzt, Wilhelmstr. 13.
***Wilna** (Russland)	E. Th. Jambeck, Buchhandlung.
Wismar.	H. Witte, Hinstorff'sche Hofbuchhandlung.
Witten a. Ruhr.	Eugen Konetzky.
Worms.	Friedrich Renz.
Würzburg.	Dr. Kliebert, k. Direktor.
Zeitz.	C. Löbus, Chordirigent.
"	Weidmann, Direktor d. Ges. gem. Chors.
Zeulenroda (Reuss).	Gust. Merseburger, Buchhandlung.
Ziegenhals (Schles.).	A. Pietsch, Buchhandlung.
Zirndorf bei Nürnberg.	Hein. Bock.
Zittau.	Paul Fischer, Musikdirektor.
Znaim (Mähren).	Prof. Dr. Carl Pichler.
Zülz i. Schlesien.	Rob. Felder, Buchhandlung.
Zürich.	Gebr. Hug, Musikalienhandlung.
***Zwettl** (Nied.-Oesterr.).	Dr. Rudolf Fuhrmann, k. k. Statth.-Concepts-practicant.
Zwickau.	H. Kahnt, Musikalienhandlung.

Druck von Th. Burger, Bayreuth.

Alle Details über Benutzung und Abfertigung der Extrazüge sind von den betreffenden Ortsvertretungen zu erfahren, welchen die Centralleitung das nöthige Material (Tarife, Plakate, Einzeichnungslisten etc.) zugehen lässt. Es sei nur noch bemerkt, dass sechs Tage vor Abgang des Zuges die Theilnehmerzahl der Bahnverwaltung der Abgangsstation mitgetheilt werden muss, damit, im Falle der Zug nicht zu Stande kommt, die bis dahin angemeldeten Theilnehmer noch rechtzeitig davon in Kenntniss gesetzt werden können. Ist der Zug gesichert, so können sich noch bis 3 Tage vor Abgang desselben Theilnehmer melden.

München, 31. Mai 1884.

Die Centralleitung des Allg. R. Wagner-Vereins.

II. Wohnungen und Beköstigung in Bayreuth.

Gesuche um Wohnungen zu mässigen Preisen sind von den Mitgliedern des A. R. W.-V.'s an den Bayreuther Zweigverein zu richten, welchem bis jetzt, speziell für Mitglieder, von Seiten der Bayreuther Bürgerschaft zur Verfügung gestellt sind:

2	Zimmer mit (zusammen)	3	Betten à ℳ	1,
4	„ „ „	7	„ „ „	1,50,
72	„ „ „	102	„ „ „	2,
20	„ „ „	23	„ „ „	2,50,
26	„ „ „	36	„ „ „	3,
2	„ „ „	1	„ „ „	3,
1	Z. mit 1 Alkov. mit (zusam.)	2	„ „ „	3,
1	„ „ „ „ „ „	2	„ „ „	3,
3	Zimmer mit (zusammen)	3	„ „ „	4.

(Wird fortgesetzt.)

Preisverzeichnisse

verschiedener Restaurateure in Bayreuth für Mittagskost bei Gelegenheit der Parsifal-Aufführungen.

Restaurateure.	Preise für Suppe.		Rindfleisch mit Sauce oder Gemüse.		Braten (Kalbs-' Schweins-, Rindsbraten, Roastbeef, 1/2 Huhn, 1/8 Gans, 1/4 Ente mit Salat oder Compot).		Für den ganzen Mittagstisch mit nebenangeführten Speisen.
	ℳ	₰	ℳ	₰	ℳ	₰	ℳ
Café Sammet, alter Schlossplatz.	—	15	—	50	—	70	1.20
K. Angermann, Canzleistrasse.	—	15	—	25	—	40	—.80
X. Wisgikl zur Bürgerreuth.	—	20	—	40	—	60	1.20
E. Lowinsky zum weissen Lamm.	—	15	—	45	—	70	1.—
G. Schmidt, Moritzhöfen.	—	20	—	40	—	60	1.20
J. Ruckriegel, breite Gasse.	—	20	—	50	—	60	1.20
J. C. Albrecht, Restauration Lochmüller.	—	20	—	50	—	70	1.—
G. Friedel, Bierbrauerei am Markt.	—	20	—	60	—	60	1.—
Joh. Gurt, Ludwigsstrasse.	—	20	—	40	—	60	1.—

(Wird fortgesetzt.)

Bayreuth, 1. Juni 1884.

Der Bayreuther Zweigverein.

Druck von Th. Burger, Bayreuth.

Die Idealisirung des Theaters.

Geschichte einer Kunstentwickelung aus Moden zum Styl.

Von Hans von Wolzogen.

3. Die klassische Arbeit.

Schiller hat sich wohl am Bündigsten in der Vorrede zur „Braut von Messina“, mit bestimmtem Hinblicke auf ein idealisirendes Stylelement im Drama, über seine Auffassung des Theaters ausgesprochen. Er suchte ausdrücklich nach einer *„lebendigen Mauer“*, welche „die Tragödie um sich herum ziehe“, um — wie er sagt — „sich von der wirklichen Welt rein abzuschliessen, und sich ihren idealen Boden, ihre poetische Freiheit zu bewahren“. Denn nicht nur auf eine „vorübergehende Täuschung“ sollte es mit der dramatischen Kunst abgesehen sein, wobei etwa „die Wahrscheinlichkeit an Stelle der Wahrheit“ genügte. Es wäre da nicht nur Komödie nach der Mode zu spielen; sondern: „auf dem bretternen Gerüst der Scene wird eine Idealwelt aufgethan“ — die Welt einer Kunst, welche „auf der Wahrheit selbst, auf dem festen und tiefen Grunde der Natur ihr ideales Gebäude errichtet.“ Dieser Kunst, welche hierdurch eben den Charakter des Styles bekundet, „ist es Ernst damit, den Menschen nicht bloss in einen augenblicklichen Traum von Freiheit zu versetzen, sondern ihn wirklich und in der That frei zu machen;“ „und dieses dadurch, dass sie eine Kraft in ihm erweckt, übt und ausbildet, die sinnliche Welt, die sonst nur als ein roher Stoff auf uns lastet, als eine blinde Macht auf uns drückt, in eine objektive Ferne zu rücken, in ein freies Werk unseres Geistes zu verwandeln, und das Materielle durch Ideen zu beherrschen.“

Das ist Styl, und das bedeutet Idealisirung in der Kunst. Das bezeichnete Schiller auch als den „besseren Ruhm“ des deutschen Genius in jenen stolzen Worten seines Mahngesanges an Goethe, dieses edelen Bekenntnisses seines künstlerischen Gewissens:

> „Selbst in der Künste Heiligthum zu steigen
> hat sich der deutsche Genius erkühnt,
> und auf der Spur des Griechen und des Britten
> ist er dem besser'n Ruhme nachgeschritten.“

Nicht nur „in der Wahrheit das Schöne zu finden“, sondern: aus der Wahrheit der Natur die ideale Schönheit der Kunst als Styl hervortreten zu lassen in ein neues Leben, eine wahrere Wahrheit — gleich der farbigen Blüthe am Sonnenlichte aus der verborgenen Wurzelkraft der Pflanze: das war die Aufgabe der klassischen Arbeit.

> „Aufrichtig ist die wahre Melpomene,
> sie kündigt nichts als eine Fabel an,
> und weiss durch tiefe Wahrheit zu entzücken;
> die falsche stellt sich wahr, um zu berücken.“

Heidelberg.	Dr. Ludwig Nohl, Professor.
Heilbronn.	Fräulein L. Mönnich.
Helsingfors (Finnland).	Richard Faltin.
Hersfeld (Hessen-Nassau).	E Hoehl, Musikalienhandlung.
Hirschberg (Schlesien).	Elsner, Lehrer.
Hof i. Bayern.	G. A. Grau, Buchhandlung.
Hohenstein-Ernstthal in Sachsen.	G. Zimmermann, Buchhändler.
Ingolstadt.	Thomas Lang, k. Premierlieutenant im Ing.-Corps.
Inowraclav (Posen).	T. E. della Rocca, Kapellmeister.
Innsbruck (Tyrol).	Joh. Gross, Musikalienhandlung.
***Insterburg** (Ostpreussen)	F. Roddewig's Musikalienhandlung.
Iserlohn (Westfalen).	V. A. Loos.
Jena.	Dr. Richard Falckenberg. (Z.-V.).
Kandel (Pfalz).	von Leth, k. Rentbeamter.
Kattowitz (Schlesien).	Oskar Meister, Musiklehrer.
Kempen a. Rhein.	Herm. Kleintitschen jr.
Kempten (Bayern).	J. K. Gonetzny, Stadtkassier.
Kiel.	Albert Keller, Musikdirektor. (Z.-V.)
Kirchheim (u. Teck Würtemberg).	C. Riethmüller, Buchhandlung.
Kirchheimbolanden (i. Bayern.).	Karl Fuss, Lehrer.
Kissingen.	Ducrue, kgl. Rektor.
Kitzingen i. Bayern.	Stahl'sche Buchhandlung.
Klingenthal.	Ernst Moritz Dörfel, Musikdirektor.
Königsberg i. Pr.	G. Wittke, Französ.-Strasse 23.
Komotau i. B.	A. Stumpf, Buchhandlung.
Kopenhagen.	Königl. Dän. Hof-Musikalienhandlung.
Korneuburg b. Wien.	Dr. Eugen Wrang, k. k. Auscultant.
Krakow i. Mecklenb.	Gustav Bontemps, Musikalienhandlung.
Kreuzburg i. Schles.	Oskar Praetorius, Buchhandlung.
Kreuznach (Rh.-Prov.).	Gebr. Wolf, Musikalienhandlung.
Kulmbach i. Bayern.	Theodor Wanderer, Buchhandlung.
***Lahr** (Baden).	E. M. Holl.
Laibach (öster. Krain).	L. Zeschko, stud. phil.
Landeck (Schlesien).	A. Bernhard, Buchhandlung.
***Landshut** (Schlesien).	E. Rudolphs, Buchhandlung.
Landsberg a. W.	Fr. Volger, Buchhandlung.
Langensalza (Prov. Sachs.)	G. Huschke, Buch- und Musikalienhandlung.
Lauenburg (Pomrn.).	Paul Schweichler, Buchhandlung.
Lauban (Schlesien).	P. Denecke, Buchhandlung.
Laucha a. Unstr.	J. H. Heise, Buchhandlung.
Lausanne (Schweiz).	B. Benda, Buchhandlung.
Lausigk.	F. Klinghammer, Buchhandlung.
Leipzig.	William Auerbach, früher C. F. Kahnt, Musikalienhandlung.
Leeuwarden (Niederlande).	A. Meyer, (Kuipers u. Wester).
Leutkirch i. Würtemb.	Rud. Roth, Buchhandlung.
Lichtenstein (Callnberg)	S. Wehrmann, Buchhandlung.
***Liegnitz** (Preuss. Schlesien)	Dr. E. Meinck, Gymnasiallehrer.

Limbach i. Sachsen.	Brettschneider, Kantor.
Lindau i. B.	Joh. Stettner, Buchhandlung.
Lingen (Hannover).	R. van Acken, Buchhandlung.
Lippstadt (Westphal.).	A. Staats, Verlagsbuchhandlung.
Linz.	Dr. Adolf Dürrnberger, Hof- u. Ger.-Adv. (Z.-V.)
Löbau i. Sachsen).	Emil Olivas, Buchhandlung.
***Lörrach** (Baden)	Chr. Haerdle, Buchhandlung.
Lobenstein (Reuss).	Ch. Teich, Buchhandlung.
London.	B. L. Mosely, 55. Tavistock square. (Z.-V.)
***Luckenwalde** (Preussen)	Albert Gategast, Kunsthandlung.
Ludwigshafen (Pfalz).	A. Lauterborn, Buchdruckereibesitzer.
Lübeck a./Trave.	F. W. Kaibel, Musikalienhandlung.
Luxemburg.	G. Stomps, Musikalienhandlung.
Luzern.	Gebr. Hug, Musikalienhandlung.
Lyck (Ostpreussen).	Emil Wiebe, Buchhandlung.
Mährisch-Ostrau.	Prokisch, Buchhandlung.
Magdeburg.	Rebling, Musikdirektor, Johanniskirchhof 2.
Mainz.	Schott Söhne, Musikalienverlagshandlung.
Manchester.	E. Lingl et Comp., Buchhandlung.
Mannheim.	C. Heckel jun. (Z.-V.).
Marburg (Hessen).	Dr. Franz Liszt, Professor.
Marienbad i. B.	Franz Gschihay, Buchhandlung.
Marienberg i. Sachsen.	F. A. Schreiber, Buchhandlung.
Markneukirchen (Sachsen).	R. Bräutigam, Ruchhandlung.
Marktsteft bei Würzburg.	Frl. M. Sammet.
Mayen (Rheinpr.).	A. Simonis jr., Buchhandlung.
Meiningen.	Brückner & Renner, Hofbuchhandlung.
Melle (Hannover).	P. Jünger, Buchhandlung.
Memmingen.	Adolf Kerler.
Meerane i. Sachsen.	B. Send, Buchhandlung.
Meppen (Hannover).	H. Meyer, Buchhandlung.
Meran i. Tyrol.	Alex. von Schleinitz (Villa Rosenberg).
Mergentheim i. Würtb.	Rud. Ziegler.
Meseritz (Posen).	Otto Kuntzmüller, Buchhandlung.
Messina.	Giulio Welbatus, Buchhandlung.
Metz.	Dr. Druffel, Martinsplatz 1.
Mühlhausen i. Th.	Jänicke, Lehrer.
München.	Schmid & Janke, Musikalienhandlung, Maximilianstrasse 37. (Z.-V.)
„	Der Orden vom heiligen Gral. Oskar Merz, Georgenstrasse 4.
München-Gladbach (Rheinprovinz).	L. Boltze, Musikalienhandlung.
Münster i. W.	Louis Roothaan, Musikdirektor.
Naugard (Pommern).	A. Hartmann, Buchhandlung.
Naumburg a. S.	Frl. E. Nietzsche, Weingartenstr. 18.
Neapel.	F. Furchheim, Verlagsbuchhandlung.
Neuburg a./D.	A. Prechter, Buchhandlung.
Neuhaus i. Böhmen.	J. Holtsche, Buchhandlung.
***Neumarkt** (Schlesien)	Oscar Stephan, Buchhandlung.

Neu-Ruppin.	R. Petrenz, Buchhandlung.
Neu-Salz.	Gustav Massute.
Neustadt a./H.	A. H. Gottschick, Buchhandlung.
***Neustadt** (Ober-Schlesien)	A. Pietsch, Musikalienhandlung.
Neu-Strelitz.	G. Barnewitz, Hof-Musikalienhandlung.
Neu-Ulm i. Bayern.	J. Bruckner, Musikalienhandlung.
Newburyport(M.U.St.)	William C. Todd.
New-York.	A. Gebhard, 35. Mercer Street.
Nienburg a./Weser.	H. Boesendahl, Buchhandlung.
Nördlingen.	Leonhard Schmid, Chorregent.
Nordhausen (Prov. Sachsen).	Georg Wimmer, Buchhandlung.
Nürnberg.	W. Schmid, k. b. Hofmusikalienhandlung. (Z.-V.)
Oehringen i. Würtemb.	Stürmers Buchhandlung.
Oelsnitz (Sachsen).	L. Aue, Buchhandlung.
Offenbach a./M.	Ad. André, Musikalienhändler.
***Offenburg** (Baden)	Johannes Trube, Buchhandlung.
Oldenburg.	A. Dietrich, Hofkapellmeister.
Olmütz (Mähren).	Wladimir Labler, Kapellmeister.
Oppeln i. Schlesien.	Eug. Franck, Buchhandlung.
Oschersleben (Prov. Sachsen).	Gebr. Koeppel, Buchhandlung.
Osnabrück (Hannov.).	G. Veith, Buchhandlung.
Osterwieck a. H.	Schmidt, Amtsrichter.
Parchim i. Mecklenbg.	H. Wehdemann, Buchhandlung.
Passau i. Bayern.	Brückelmayer, kgl. Präparandenlehrer.
Paris.	S. H. Chamberlain. 38 Rue Pergolèse.
Pforzheim i. Baden.	O. Rieckers, Buchhandlung.
Pinneberg (Schleswig-Holstein).	A. Beig, Buchhandlung.
Plauen i. V.	Zöphel, Musikdirektor. (Z.-V.)
Posen a./Warthe.	Ed. Bote & Bock, Musikalienhandlung.
* „	K. Peiser, Musikalienhandlung.
Pössneck.	J. H. Löffler, Lehrer. (Z.-V.)
Potsdam.	H. Liebner, Hof-Musikalienhandlung.
Prag.	Dr. A. v. Palitschek, k. Landessekretär, Karlsg. 56.
***Pressburg** (Ungarn)	Rud. Drodtleff, Musikalienhändler.
Quedlinburg.	Th. Forchhammer, Musikdirektor.
Radeberg (Sachsen).	Otto Jansen, Buchhandlung.
Rastatt i. Baden.	von Woyna, Hauptmann.
Reichenberg i. B.	J. Schütz, Bürgerschullehrer. (Z.-V.)
Regensburg.	J. G. Boessenecker, Musikalienhandlung.
***Riesa** (Sachsen)	Johann Hoffmann, Buchhandlung.
Riga.	C. Fr. Glasenapp.
Roehrsdorf b. Fraustadt (Posen).	Robert Musiol.
Rom.	H. Loescher & Comp., Buchhandlung.
Ronneberg (Sachs.-Altenburg)	Reinh. Bauer, Buchhandlung.
Rosenberg (Oberschl.)	A. Jaschke, Buchhandlung.
***Rostock** (Mecklenburg)	L. Trutschel, Hofmusikalienhandlung.
Rottweil a.N. Würtmb.	Heinr. v. Besele.
Rudolstadt.	C. Bloss.
Rumburg i. B.	A. Thiele.
Ruhrort a./Rh.	Dr. Andraee, Musikalienhändler.

Salzburg.	Dr. Stigler, Advokat.
***St. Gallen**	Gebr. Hug, Musikalienhandlung.
***St. Petersburg**	A. Büttner, Musikalienhandlung, Newsky-Prospekt Nr. 22.
Saulgau i. Würtembg.	Rud. Roth, Buchhandlung.
Schaessburg i. Siebenb.	Joh. Bap. Teutsch.
Schmalkalden (Hess.-Nassau).	Feodor Wilisch, Buchhandlung.
Schmoelln i. Sachsen-Altenburg.	Reinhold Bauer, Buchhandlung.
Schweinfurt.	German Raab.
Schwelm i. Westfalen.	Gebr. Voswinkel, Buchhandlung.
Schwerin i. M.	A. Trutschel, Hof-Musikalienhandlung.
Schwetzingen i. Bad.	C. Schwab, Buchhandlung.
Schwiebus (Preuss.).	Gustaf Bernhardt, Buchhandlung.
Selb i. Bayern.	C. Kirsch, Buchhandlung.
Siegen.	C. F. Wurm, Kaufmann.
Simbach bei Braunau.	v. Preen auf Osternberg.
Sonneberg i. Th.	Bernhard Roth, Lehrer.
Sorau (Preussen).	O. Klinkmüller, Buchhandlung.
Spandau.	Dr. B. Pretzsch, Gymnasiallehrer.
Speyer.	Scheffter, Musikdirektor.
Spremberg.	Hoffmann, kgl. Landrath.
Stargard i. Pommern.	Rud. Just, Buchhandlung.
Stassfurt bei Magdeburg.	Dr. Fritz Kögel.
Steinau a./Od. (Schles.).	A. Ziehlke, Buchhandlung.
Stettin.	R. Seidel, Tonkünstler, Lindenstrasse 21.
Stolp (Pommern).	E. Rahn's Buchhandlung.
Stolpen i. Sachsen.	Julius Hanzsch, Buchhandlung.
Strassburg i. E.	Dr. O. Meyer, k. Univers.-Bibliothekar (Z.-V.).
Striegau (Schlesien).	C. Kliemer, Buchhandlung.
Stuttgart.	Prof. Dr. Joseph Kürschner, Hofrath, Reinsburgstrasse 45.
* "	Eduard Ebner, Hofmusikalienhandlung.
Suhl, Prov. Sachsen.	H. Koerner, Musikalienhandlung.
Sulza (Sachsen-Weimar-Eisenach).	Ed. Rost, Buch- und Musikalienhandlung.
Thale a./Harz.	F. Grupe, Buchhandlung.
Teplitz i. B.	H. Dominicus, Buchhandlung.
Tetschen a. d. Elbe.	Victor Ritter von Fritsch.
Thorn a. Weichsel.	Walther Lambeck, Buchhandlung.
Tilsit (Preussen).	Wilh. Lohauss, Buchhandlung.
Tirschenreuth.	C. Mezger, Fabrikbesitzer.
Tölz.	F. Fiedler, Redakteur.
Torgau a./Elbe.	Jul. Reichard, Buchhandlung.
Trier.	P. E. Hoenes, Musikalienhandlung.
Triest.	Heller, Musikdirektor.
Troppau (Oester.-Schlesien).	Hub. Wondra, Musikdirektor u. Dirigent der Sing-Akademie.
Tübingen.	Dr. C. Köstlin, Professor.
Uelzen (Hannover).	Hugo Starcke, Buchhandlung.
Untermünsterthal.	A. Bauer.

Utrecht (de Bilt bei Utrecht).	Hugo Nolthenius, Praeceptor Gymnasii.
Venedig.	Rossi, Kapellmeister des Lic. Marcello (Sa. Marina Calle Scaletta Nr. 6034).
Verden (H.)	O. Fischer, Musikalienhandlung.
Viersen.	Ad. Schmidt, Fabrikant.
Villingen.	Hilpert, Ingenieur.
***Waldsassen** (Bayern)	Chr. Kunstmann, Buchhandlung.
Washington.	Anton Glötzner (Care of W. G. Metzerott & Comp.) Pennsylvania Avenue.
Warnsdorf i. B.	A. Thiele. (Z.-V.)
Weimar.	Moritz, Banquier.
Weinheim a. d. B.	Fr. Ackermann, Buchhandlung.
Weissenfels (Prov. Sachsen.)	G Prange, Buch- und Musikalienhandlung.
Wels a d. Traun.	J. Haas, Buchhandlung.
* „	Alexander Fischer, k. k. Bezirkshauptmann.
Werdau Sachsen-Altenburg.	F. Schreider, Buchhandlung.
Wickrath(Rheinprov.).	H. Kremer, Buchhandlung.
Weyarn Post Thalham.	Friedr. Dilger.
Wien.	Akademischer Wagnerverein (Z.-V.), Musikvereinsgebäude.
Wien.	J. A. Gutmann, Hofmusikalienhandlung.
Wiener-Neustadt.	Dr. Anton Riehl, Advokat.
Wiesbaden.	Dr. Wiegand, prakt. Arzt, Wilhelmstr. 13.
***Wilna** (Russland)	E. Th. Jambeck, Buchhandlung.
Wismar.	H. Witte, Hinstorff'sche Hofbuchhandlung.
Witten a. Ruhr.	Eugen Konetzky.
Worms.	Friedrich Renz.
Würzburg.	Dr. Kliebert, k. Direktor.
Zeitz.	C. Löbus, Chordirigent.
„	Weidmann, Direktor d. Ges. gem. Chors.
Zeulenroda (Reuss).	Gust. Merseburger, Buchhandlung.
Ziegenhals (Schles.).	A. Pietsch, Buchhandlung.
Zirndorf bei Nürnberg.	Hein. Bock.
Zittau.	Paul Fischer, Musikdirektor.
Znaim (Mähren).	Prof. Dr. Carl Pichler.
Zülz i. Schlesien.	Rob. Felder, Buchhandlung.
Zürich.	Gebr. Hug, Musikalienhandlung.
***Zwettl** (Nied.-Oesterr.).	Dr. Rudolf Fuhrmann, k. k. Statth.-Concepts-practicant.
Zwickau.	H. Kahnt, Musikalienhandlung.

Druck von Th. Burger, Bayreuth.

Alle Details über Benutzung und Abfertigung der Extrazüge sind von den betreffenden Ortsvertretungen zu erfahren, welchen die Centralleitung das nöthige Material (Tarife, Plakate, Einzeichnungslisten etc.) zugehen lässt. Es sei nur noch bemerkt, dass sechs Tage vor Abgang des Zuges die Theilnehmerzahl der Bahnverwaltung der Abgangsstation mitgetheilt werden muss, damit, im Falle der Zug nicht zu Stande kommt, die bis dahin angemeldeten Theilnehmer noch rechtzeitig davon in Kenntniss gesetzt werden können. Ist der Zug gesichert, so können sich noch bis 3 Tage vor Abgang desselben Theilnehmer melden.

München, 31. Mai 1884.

Die Centralleitung des Allg. R. Wagner-Vereins.

II. Wohnungen und Beköstigung in Bayreuth.

Gesuche um Wohnungen zu mässigen Preisen sind von den Mitgliedern des A. R. W.-V.'s an den Bayreuther Zweigverein zu richten, welchem bis jetzt, speziell für Mitglieder, von Seiten der Bayreuther Bürgerschaft zur Verfügung gestellt sind:

2	Zimmer mit (zusammen)	3	Betten à ℳ 1,
4	" " "	7	" " " 1,50,
72	" " "	102	" " " 2,
20	" " "	23	" " " 2,50,
26	" " "	36	" " " 3,
2	" " "	1	" " " 3,
1	Z. mit 1 Alkov. mit (zusam.)	2	" " " 3,
1	" " " " " "	2	" " " 3,
3	Zimmer mit (zusammen)	3	" " " 4.

(Wird fortgesetzt.)

Preisverzeichnisse

verschiedener Restaurateure in Bayreuth für Mittagskost bei Gelegenheit der Parsifal-Aufführungen.

Restaurateure.	Preise für Suppe.		Rindfleisch mit Sauce oder Gemüse.		Braten (Kalbs-' Schweins-, Rindsbraten, Roastbeef, ½ Huhn, ¼ Gans, ¼ Ente mit Salat oder Compot).		Für den ganzen Mittagstisch mit nebenangeführten Speisen.
	ℳ	₰	ℳ	₰	ℳ	₰	ℳ
Café Sammet, alter Schlossplatz.	—	15	—	50	—	70	1.20
K. Angermann, Canzleistrasse.	—	15	—	25	—	40	—.80
X. Wisgikl zur Bürgerreuth.	—	20	—	40	—	60	1.20
E. Lowinsky zum weissen Lamm.	—	15	—	45	—	70	1.—
G. Schmidt, Moritzhöfen.	—	20	—	40	—	60	1.20
J. Ruckriegel, breite Gasse.	—	20	—	50	—	60	1.20
J. C. Albrecht, Restauration Lochmüller.	—	20	—	50	—	70	1.—
G. Friedel, Bierbrauerei am Markt.	—	20	—	60	—	60	1.—
Joh. Gurt, Ludwigsstrasse.	—	20	—	40	—	60	1.—

(Wird fortgesetzt.)

Bayreuth, 1. Juni 1884.

Der Bayreuther Zweigverein.

Druck von Th. Burger, Bayreuth.

Die Idealisirung des Theaters.

Geschichte einer Kunstentwickelung aus Moden zum Styl.

Von Hans von Wolzogen.

3. Die klassische Arbeit.

Schiller hat sich wohl am Bündigsten in der Vorrede zur „Braut von Messina", mit bestimmtem Hinblicke auf ein idealisirendes Stylelement im Drama, über seine Auffassung des Theaters ausgesprochen. Er suchte ausdrücklich nach einer *„lebendigen Mauer"*, welche „die Tragödie um sich herum ziehe", um — wie er sagt — „sich von der wirklichen Welt rein abzuschliessen, und sich ihren idealen Boden, ihre poetische Freiheit zu bewahren". Denn nicht nur auf eine „vorübergehende Täuschung" sollte es mit der dramatischen Kunst abgesehen sein, wobei etwa „die Wahrscheinlichkeit an Stelle der Wahrheit" genügte. Es wäre da nicht nur Komödie nach der Mode zu spielen; sondern: „auf dem bretternen Gerüst der Scene wird eine Idealwelt aufgethan" — die Welt einer Kunst, welche „auf der Wahrheit selbst, auf dem festen und tiefen Grunde der Natur ihr ideales Gebäude errichtet." Dieser Kunst, welche hierdurch eben den Charakter des Styles bekundet, „ist es Ernst damit, den Menschen nicht bloss in einen augenblicklichen Traum von Freiheit zu versetzen, sondern ihn wirklich und in der That frei zu machen;" „und dieses dadurch, dass sie eine Kraft in ihm erweckt, übt und ausbildet, die sinnliche Welt, die sonst nur als ein roher Stoff auf uns lastet, als eine blinde Macht auf uns drückt, in eine objektive Ferne zu rücken, in ein freies Werk unseres Geistes zu verwandeln, und das Materielle durch Ideen zu beherrschen."

Das ist Styl, und das bedeutet Idealisirung in der Kunst. Das bezeichnete Schiller auch als den „besseren Ruhm" des deutschen Genius in jenen stolzen Worten seines Mahngesanges an Goethe, dieses edelen Bekenntnisses seines künstlerischen Gewissens:

> „Selbst in der Künste Heiligthum zu steigen
> hat sich der deutsche Genius erkühnt,
> und auf der Spur des Griechen und des Britten
> ist er dem besser'n Ruhme nachgeschritten."

Nicht nur „in der Wahrheit das Schöne zu finden", sondern: aus der Wahrheit der Natur die ideale Schönheit der Kunst als Styl hervortreten zu lassen in ein neues Leben, eine wahrere Wahrheit — gleich der farbigen Blüthe am Sonnenlichte aus der verborgenen Wurzelkraft der Pflanze: das war die Aufgabe der klassischen Arbeit.

> „Aufrichtig ist die wahre Melpomene,
> sie kündigt nichts als eine Fabel an,
> und weiss durch tiefe Wahrheit zu entzücken;
> die falsche stellt sich wahr, um zu berücken."

Allein für solch ein erhabenes künstlerisches Bestreben im Dienste der „wahren Melpomene“ bot gerade das deutsche Theater, trotz Lessing's kritischer Säuberung, in seinem ihm wesentlich verbliebenen Realismus, dem „nur der Natur getreues Bild gefällt“, den klassischen Idealisten noch keinerlei organische Bildung dar. Was hätte da wohl „den Ideen zur Beherrschung des Materiellen“ eine bindende Form verleihen sollen? „Nur bei dem Franken“ — so sang Schiller selbst —:

„Nur bei dem Franken war noch Kunst zu finden,
erreicht er gleich ihr hohes Urbild nie;
gebannt in unveränderlichen Schranken
hält er sie fest, und nimmer darf sie wanken.“

Vor Allem aber die Sphäre selber fehlte den Dichtern für das deutsche Theater: jene Sphäre, aus welcher, als aus einer höheren Natur, eine solche ideale Form als Styl sich entwickeln konnte. Vor ihren erleuchteten Blicken stand — hoch über dem „wilden Reich der Phantasie“, welche „die Bühne wie die Welt entzünden“ will, ja, ferne auch von den „freien Tönen der Leidenschaft“ in des unsterblichen Briten dumpfig-düsterem Volkstheater —: das einzig göttlich-lichte Idealgebilde der hellenischen Tragödie. Da war in der That einmal die edelste künstlerische Form aus der idealen Sphäre des religiösen Kultus hervorgegangen; und das war ein monumentaler Styl von höchstem Kunstwerthe gewesen. Unsere deutschen Dichter erstrebten für den Geist ihres Volkes, und für die Wirklichkeit seines Theaters einen gleichen monumentalen Idealstyl.

„Doch leicht gezimmert nur ist Thespis' Wagen
und er ist gleich dem acheront'schen Kahn;
nur Schatten und Idole kann er tragen,
und drängt das rohe Leben sich heran,
so droht das leichte Fahrzeug umzuschlagen,
das nur die flücht'gen Geister fassen kann.
Der Schein soll nie die Wirklichkeit erreichen,
und siegt Natur, so muss die Kunst entweichen.“

Dieser drohenden Gefahr sahen sie sich immer von Neuem ausgesetzt, sobald sie es dem Theater zumutheten, dem höchsten Ideale ihres Dichtertraumes dienstbar werden zu sollen.

Wo jene schöpferische Sphäre des Idealismus — wie es die künstlerische Religion der Griechen gewesen war — fehlte: da blieben die grossen und kühnen Arbeiter für das Ideale auf der Bühne doch immer nur erst allein auf ihre eigenen, einzelnen, idealischen Kunstwerke angewiesen. Als Goethe am 20. Juli 1799 gegen Schiller sich beklagte über „die Greuel des Dilettantismus“, die er wieder erleben müssen, da fügte er resignirt hinzu: „Uebrigens hat mir diese Erfahrung, sowie noch andere in andern Fächern, die Ueberzeugung erneuert, dass wir Andern nichts thun sollten, als in uns selbst verweilen, um irgend ein leidliches Werk nach dem andern hervorzubringen; das

Uebrige ist alles vom Uebel." Diese „leidlichen Werke" bedeuteten dann ebensoviel verschiedene Versuche, eine ästhetisch schöne Form mit philosophischem und künstlerischem Geiste zu erfüllen. So hofften die Dichter — zu liebevoll und liebebedürftig, um ganz nur in sich verweilend zu bleiben — doch wenigstens den poetischen Idealismus als solchen zu immer reinerem Ausdrucke und tieferem Eindrucke zu bringen, dadurch den Geist des Theaters allmählich zu heben, und somit auch den Geist des Volkes zu bilden:

„So nach und nach erblühet leise — leise
Gefühl und Urtheil wirkend wechselweise;
in eurem Innern schlichtet sich der Streit,
und der Geschmack erzeugt Gerechtigkeit."
(Goethe, Berliner Prolog 1821.)

Oder in anderen Worten, mit noch freundlicherem Entgegenkommen gegen das Publikum:

„Denn Keiner ist, der nicht mit jedem Tage,
die Kunst mehr zu gewinnen, sich zu bilden,
was unsere Zeit und was ihr Geist verlangt,
sich klarer zu vergegenwärt'gen strebte.
Drum schenkt uns freien Beifall, wo's gelingt,
und fördert unser Streben durch Belehrung —
— — — — — sie kann uns hier nicht fehlen,
hier, wo sich früh, vor mancher deutschen Stadt
Geist und Geschmack entfaltete, die Bühne
zu ordnen und zu regeln sich begann."

So mochte Goethe als prologisirender Poet des Weimarer Hoftheaters bei seiner Wanderung zum Gesammtgastspiel in Leipzig (1802) singen. Die Prosa stäts wiederholter Erfahrung sprach leider anders! Wie mit jedem neuen Werke standen die Dichter mit ihrem idealisirenden Bildungsbemühen doch immer nur wieder auf demselben, nur „stehend" und „höfisch" gewordenen, Brettergerüste der alten deutschen Markt- und Wanderbühne mit ihrem realistischen Schauspielerthume, und vor dem nach Unterhaltung und Zerstreuung verlangenden, ebenso grundrealistischen Stadtpublikum dieses Theaters. „In dem Theater wünschte ich Sie nur bei einer Repräsentation", schrieb Goethe gerade aus jenem gefeierten Leipzig Ende April 1800 an Schiller. „Der Naturalismus und ein loses, unüberdachtes Betragen im Ganzen wie im Einzelnen kann nicht weiter gehen." (1800!) Darauf antwortete Schiller am 5. Mai: „Die Beschreibung, die Sie vom dortigen Theater geben, zeigt eine Stadt an, und ein Publikum, das wenigstens auch keinen Anspruch auf Kunst und Kunstrichterei macht, und blos amüsirt und gerührt sein will. Es ist aber traurig, dass die dramatische Kunst in so schlechten Umständen sich befindet." — Ein Jahr später, als es Schiller sogar bedenklich schien, dem Theater eine Dichtung wie seine „Jungfrau" überhaupt anzuvertrauen, schrieb ihm Goethe: „Einer Vorstellung Ihrer Jungfrau möchte ich nicht ganz entsagen. Sie hat zwar

grosse Schwierigkeiten, doch haben wir schon grosse genug überwunden; aber freilich wird durch theatralische Erfahrungen Glaube, Liebe und Hoffnung nicht vermehrt.“ *)

Im ununterbrochenen Kampfe gegen eine immer sich vordrängende theatralische Geschmacklosigkeit, Frivolität und Niedertracht, wie gegen die öffentliche Gleichgiltigkeit, Oberflächlichkeit und Unbildung, durften die Klassiker kein Mittel unversucht lassen, um vor Allem nur erst den Sinn des Publikums und das Talent der Schauspieler an edeler geartete Aufgaben der Kunst zu gewöhnen, gewissermaassen durch Anschauungsunterricht und Aktzeichnen ihnen die Augen zu schärfen und die Finger zu geschmeidigen für ein künstlerisches Schaffen und Geniessen überhaupt. Nicht eher konnten sie daran denken, in jenen Beiden die nothwendig zusammenwirkenden Theile für ein ideales deutsches Theater zu erkennen und zu benutzen. So übersetzte der Dichter der „Iphigenie“ und des „Tasso“ den „Mahomet“ und den „Tancred“ von Voltaire („für unsere theatralischen Zwecke gewiss sehr förderlich, ob ich gleich wünschte, dass der „Faust“

*) Die Jungfrau von Orleans kam in der That in Leipzig eher zur Aufführung als in Weimar, wo der Herzog Karl August selber, durch persönliche Rücksichten stark mitbestimmt, einen Aufschub der Bühnendarstellung des Werkes dringend gewünscht und durch Vermittelung Karolinens von Wolzogen bei Schiller auch durchgesetzt hatte. Der Herzog schrieb der Vermittlerin u. A. die denkwürdigen Sätze: „Schiller's Mädchen von Orleans hat gewiss in seiner Art das schönste Ensemble, und poetische Verdienste, wie sie selten anzutreffen sind.“ — „Die betrübte deutsche Sprache ist in die schönste Melodie gezwungen, deren sie fähig ist, und die der deutschen Muse angeborene Herzlichkeit hat Schiller so veredelt wirken lassen, dass man zwischen Erhabenheit und Herzlichkeit schwebt, wenn man dieses Gedicht liest.“ „Er hat auch gewusst, eine Geschichte, die verwandt mit derjenigen ist, die er behandelte, und die in verunedelten Einbildungs- und Erinnerungskräften (wie die unsrigen) mit lebhaften Farben abgedrückt steht, dergestalt vergessen zu machen, dass wir auch nicht einen Augenblick nur, bei Lesung und Hörung der Schiller'schen Jungfrau, an Voltaire's Pucelle dachten, oder zu Vergleichungen gereizt wurden“. (Diess reizt uns heut zur Vergleichung mit Wagner's Worten in den „Bayreuther Blättern“ 1878 S. 22. „Publikum und Popularität III.) Karl August fährt aber fort: „Ob uns auch die Wohlthat dieses reinen Genusses bliebe, wenn Schiller's dialogisirtes Poëm als Theaterstück die Bühnen betreten müsste? Daran zweifle ich sehr.“ — „Sobald dieses Heldengedicht in den alles so sehr beschränkenden Brettern und Vorhängen erscheint, und die fatale Reise durch unkünstlerische, ungebildete Organe machen muss, alsdann fällt gewiss die schönste Blüthe der Dichtung ab, und oft möchte uns ein kahler Baum dabei einfallen.“ „Möchte doch Schiller sich von uns überzeugen, dass wir es gern auf dem Theater sehen möchten, aber dass wir es lieber für die freiesten Augenblicke der Einsamkeit oder einer geschlossenen gebildeten Gesellschaft aufheben möchten.“ „Schiller selbst ist gewiss überzeugt, dass er sein Stück zur wirklichen Aufführung abkürzen und hier und da etwas, das gar zu sehr der biblichen Schaubühne sich nähert, abändern müsse; aber ich für mein Theil möchte auch nicht um ein Wort ärmer im Besitze seines Meisterwerkes werden, und so geht es gewiss Mehreren du peuple.“ Hier ist jedes Wort merkwürdig, welches der deutsche Mäcenas-Augustus dem Meisterwerke seines Klassikers zugab — bis zu dem französischen Kehraus. —

es verdrängen möchte.“ Schiller); so der Dichter des „Wallenstein“ und der „Jungfrau“, als seine letzte Arbeit, die „Phädra“ von Racine. Ja, Shakespeare selbst ward von ihnen der klassischen Glättung unterzogen, wie der „Macbeth“ durch Schiller, der „Romeo“ durch Goethe: damit man auch daran erlernen könne, was ein tönend bewegter dramatischer Vers, was ein idealer Vorgang auf der Bühne bedeute.

Noch 1812 schrieb Goethe an Karoline von Wolzogen: „Ich darf nicht schliessen, ohne Ihnen zu melden, dass ich durch unsere Theaterbedürfnisse, welche freilich täglich dringender und täglich weniger befriedigt werden, mich habe unmerklicher Weise verleiten lassen, das Shakespeare'sche Stück *„Romeo und Julia“* zu bearbeiten. Die Maxime, der ich folgte, war: das Interessante zu konzentriren und mehr in Harmonie zu bringen, da Shakespeare nach seinem Genie, seiner Zeit und seinem Publikum viele disharmonische Allotria zusammenstellen durfte oder musste, um den damals herrschenden Theatergenius zu versöhnen. Ich werde Ihre Frau Schwester bitten, dass sie Ihnen von der Aufführung eine Relation zusendet. Sie drückt sich über solche Dinge ebenso gut aus, als sie darüber denkt.“ Diese Schwester, Charlotte Schiller, sagte in einem Briefe an die Erbgrossherzogin von Mecklenburg-Schwerin d. d. 5. Februar 1812 über die Bearbeitung Goethe's, welche 6 Tage nach Goethe's Briefe, am 3. Februar, in Weimar zur ersten Aufführung gelangt war: „Es liegt die Uebersetzung von Schlegel zu Grunde, aber Manches ist so Goethisch, dass man es bald fühlt; und wunderbar und gross geht der Geist Shakespeare's über die Scene. Es ist eigentlich nur die Liebe geblieben, die rein durch das Stück hindurch geht, und alle anderen Sachen sind nur angedeutet. Das Ende ist, fühle ich, ganz vom Meister (Goethe); denn wie die Entwickelung sich auflöst, wie die Todten alle ruhen, schliesst der Pater das Gewölbe zu und sagt:

„So ruhe nun auf ewig Hass und Lieben
im Frieden dieser Gruft.“ — —“

Sie beendigt aber ihren Bericht mit den Worten: „Wie ich mich über die Urtheile geärgert habe, wie in poetische Wuth gerathen, will ich Ihnen nicht sagen. Aber man verkennt ganz das Stück, den Werth der Bearbeitung, und Alles will nur richten. Wenn ich diese Menschen achten könnte, so würde ich recht böse; so ist es nur ein vorübergehender Zorn.“ — Allerdings hatte das Richten-Wollen es in diesem Falle gar leicht gehabt; denn wer nicht die idealisirende Tendenz des Dichters begriffen hatte, welche überall mehr dem Theater, als Kulturstätte, wie den einzelnen Dichter-Individualitäten galt, der fand sich jener Bearbeitung des Romeo gegenüber eben lediglich in der bequemen Lage eines durch das scheinbar willkürliche Wegstreichen vorzüglichster Partien der Dichtung beleidigten Zuschauers. Er brauchte nur zu schauen und zu schelten; denn er sah nur die theatralische Verkörperung des späterhin von Goethe (1826) ausgesprochenen

Urtheils über Shakespeare: „Er zerstört den tragischen Gehalt der Ueberlieferung beinahe ganz durch die zwei komischen Figuren, Mercutio und die Amme, wahrscheinlich von zwei beliebten Schauspielern, die Amme wohl auch von einer Mannsperson gespielt. Betrachtet man die Oekonomie des Stückes recht genau, so bemerkt man, dass diese zwei Figuren, und was an sie gränzt, nur als possenhafte Intermezzisten auftreten, die uns bei unserer, folgerechte Uebereinstimmung liebenden Denkart auf der Bühne unerträglich sein müssen". Unerträglich vom Standpunkt des Idealisators, der nun einmal auf dem Boden des rezitirten Drama's stehend, wohl oder übel auch an dessen grössesten Meister den Maassstab seiner klassischen Arbeit anlegen musste. Wer sich daran ärgerte, mochte Shakespeare verstehen, aber nicht die klassische Arbeit! —

Auch manches seltsame Experiment mit todtgeborenen Werken der Zeitgenossen erklärt sich aus demselben Bemühen einer nur erst formalen Erziehung des Kunstgeschmackes im deutschen Theater. So hatte Schiller am 8. Mai 1802 an Goethe geschrieben: „Für den Alarkos" (von Fr. von Schlegel) wollen wir unser Möglichstes thun, — leider ist es ein so seltsames Amalgam des Antiken und Neuestmodernen, dass es weder Gunst noch Respekt wird erlangen können. Es sollte mir leid thun, wenn die elende Partei, mit der wir zu kämpfen haben, solchen Triumph erhielte. Meine Meinung ist, die Vorstellung des Stückes so vornehm und ernst als möglich zu halten, und Alles was wir von dem Anstand des französischen Trauerspiels dabei brauchen können, anzuwenden; können wir es nur soweit bringen, dass dem Publikum imponirt wird, dass etwas Höheres und Strengeres anklingt, so wird es zwar unzufrieden bleiben, aber doch nicht wissen, wie es daran ist." — Hierauf erwiderte Goethe am 9. Mai: „Ueber den Alarkos bin ich völlig Ihrer Meinung; allein mich dünkt, wir müssen Alles wagen, weil am Gelingen oder Nichtgelingen nach Aussen gar nichts liegt. Was wir dabei gewinnen, scheint mir hauptsächlich Das zu sein, dass wir diese äusserst obligaten Silbenmaasse sprechen lassen und sprechen hören".

Da war es wieder, das nothgedrungene Bekenntniss der deutschen Meister: dass „nur beim Franken noch die Kunst zu finden", wenn er auch ihr „hohes Urbild" nie erreichte!" Denn noch schien ihm, dem Franken, nach Schiller's Worten:

— „ein heiliger Bezirk die Scene;
verbannt aus ihrem festlichen Gebiet
sind der Natur nachlässig rohe Töne,
die Sprache selbst erhebt sich ihm zum Lied;
es ist ein Reich des Wohllauts und der Schöne,
in edler Ordnung greifet Glied in Glied,
zum ernsten Tempel füget sich das Ganze,
und die Bewegung borget Reiz vom Tanze!"

Welche hehren Ahnungen des höchsten Idealismus entnahm da der erhabene Geist des Meisters deutscher Dichtung und Sprache dem fremden Noth-Beispiel der klassischen Arbeit: dem Theater der Franzosen! Wie merkwürdig ergänzend stimmt doch hierzu, was in ihren Briefen aus Paris im selben Jahre 1802 seine Schwägerin ihrer Schwester nach Weimar über jenes Theater schrieb: „Wie ich aber fühlte, was unsere Tragödie durch Schiller geworden ist; wie hoch wir stehen, und welche Kinder im Ausdrucke die Franzosen sind! Nur Schauspieler fehlen uns, um das aller Welt zu zeigen.“ „Wäre es möglich, eines von Schiller's Stücken mit dieser Kunst, diesem Ensemble zu sehen! Die wenigen Personen, die Kürze machen eine Vollkommenheit der Vorstellung nur möglich. Bei dem vielfach Zusammengesetzten unseres Schauspiels muss allerhand vorkommen, was diese Art von Ensemble der französischen Bühne unterbricht. Aber, wenn die echte Hoheit und Wahrheit seiner Helden je so ausgedrückt werden könnte, wie Talma Corneille's Gestalten ausdrückt, so wäre das ein unaussprechlicher Genuss.“ „Durchaus kein Wort lässt die französische Deklamation fallen; jedes wird gewürdigt, und von der Lässigkeit, mit der ganze Stellen bei uns abgehaspelt werden, zeigt sich keine Spur. Alles ist Leben und Bewegung um den Redner; keiner lässt den Antheil, den er seiner Rolle nach zu nehmen hat, auch nur einen Moment aus dem Auge.“ „Das Publikum ist immer rege und warm; alles schlägt an und wird gefasst“ u. s. f. —

Jenes französische Theater besass für den „kindlichen Ausdruck“ seiner „klassischen“ *Tragédie* eben den formalen Styl in Spiel und Sprache, das Maass, die Haltung und Ordnung im Einzelnen und im Ensemble, die regelnde und fesselnde künstlerische Vernunft: das Erzeugniss einer abgeschlossenen Sphäre, zwar nicht ästhetischer Religion, doch aber feinkultivirter Hofgesellschaft. „Man mag von den französischen Trauerspielen sagen, was man will“, meinte auch Freund Knebel, „das Sententiöse und Edle darin hat doch wenigstens auf die äussere Anständigkeit der Nation sehr gewirkt.“ Alles diess nun aber im idealen Sinne den höchsten dichterischen Aufgaben des „deutschen Genius“ dauernd dienstbar zu machen, das sollte den Klassikern unserer Nation noch ein fernes Ziel erhabener Sehnsucht bleiben! Noch ward ihnen die Sprache nicht zum Lied, noch das Theater nicht zum Tempel. Ja, in Ermangelung der grossen, einheitlichen künstlerischen Sphäre ihres Idealismus auf der vaterländischen Bühne, aus welcher ihnen organische Bildungen zur Ausführung der edelsten Aufgaben der Kunst hätten zugewachsen sein können, mussten ihnen vielmehr auch jene beiden sich nothwendig ergänzenden Repräsentanten dieser Sphäre abgehen: die künstlerische Vernunft des Schauspielers und das künstlerische Gemüth des Zuschauers. Wenn sie dann ihrem zeitgenössischen, zu wechselseitiger Bildung und Belehrung angerufenen Publikum wiederum das fränkische Noth-Beispiel als Erziehungsmittel aus

einer feineren Kultur des Geschmacks heranzogen, so blieb das deutsche „Parterre“ ihnen reglos und kalt und täuschte selbst Schiller's letzte Hoffnungen auf die etwa mögliche Wirksamkeit des „falschen Propheten“:

„Nicht Muster zwar darf uns der Franke werden!
Aus seiner Kunst spricht kein lebend'ger Geist;
des falschen Anstands prunkende Geberden
verschmäht der Sinn, der nur das Wahre preist:
ein Führer nur zum Besser'n soll er werden;
er komme, wie ein abgeschied'ner Geist,
zu reinigen die oft entweihte Scene
zum würd'gen Sitz der alten Melpomene.“

Auf diese Arbeit zurückblickend, musste dann wohl Goethe am Abend seines Lebens zu Eckermann eingestehen: „Ich hatte wirklich einmal den Wahn, als sei es möglich, ein deutsches Theater zu bilden. Ja, ich hatte den Wahn, als könne ich selber dazu beitragen, und als könne ich zu einem solchen Baue einige Grundsteine legen. Ich schrieb meine „Iphigenie“ und meinen „Tasso“, und dachte, in kindischer Hoffnung, es würde so gehen. Allein es regte sich nicht und rührte sich nicht, und blieb Alles wie zuvor. Hätte ich Wirkung gemacht und Beifall gefunden, so würde ich euch ein ganzes Dutzend Stücke wie die „Iphigenie“ und den „Tasso“ geschrieben haben. An Stoff war kein Mangel, allein es fehlten die Schauspieler, um dergleichen mit Geist und Leben darzustellen, und es fehlte das Publikum, dergleichen mit Empfindung zu hören und aufzunehmen.“ —

Das deutsche Publikum, anfangs so heftig erregt durch das naturalistisch elementare Hervorbrechen des jungen deutschen Genius in Werken wie „Götz“ und „die Räuber“ — es zeigte sich im Allgemeinen gar verständniss- und theilnahmslos gegenüber der späteren, eigentlich klassischen Arbeit der Dichter an der Idealisirung des deutschen Theaters. „Die Blüthe des Gefühls, das innige Ineinander-Uebergehen des Dichters und Zuschauers war selten rein vernehmbar.“ (K. v. Wolzogen, Schiller's Leben, S. 304.) Nur erst allmählich fand in dem Gemüthe einer hoffnungsvolleren Jugend — über die nachbarliche Studentenschaft von Jena hinaus — dieser hohe Idealismus ihres Wirkens, als solcher, einen starken Widerhall und legte den Keim zu der nationalen Begeisterung zukünftiger Freiheitskämpfer. „Wir werden diese Zeiten nicht sehen, aber unsere Kinder werden dazu wirken, dass Deutschland sei das erste Reich der Welt an Kraft und wahrer Bildung, an gesetzmässiger Ordnung und echter Religion. Süss, unaussprechlich süss und erhebend muss es Dir sein, meine Theure, lebendig fühlen zu dürfen, welch einen Samen zum Erblühen aller Tugenden und des heiligsten Gefühls im Menschen Schiller sterbend hinterlassen hat. Er hat Millionen begeistert und wird sie begeistern.“ So schrieb nach den Freiheitskämpfen Wilhelm von Humboldt's geistvolle Gattin an Schiller's Wittwe. War es schon Hyperbel, von den begeisterten Millionen

zu sprechen — welche kühne Illusion der edelen Frau, das ideale Deutschland Schiller'schen Geistes bereits den Kindern ihrer Generation verheissen zu wollen! Aber diess konnte der idealische Enthusiasmus aus der klassischen Periode doch damals hoffen! Allein jäh gebrochen schwand auch der Idealismus der jungen Freiheitskämpfer bald dahin, und mit ihm die rasch aufgeflammte Wirkung Schiller'scher Gemüthsbildung. Sie hatte nicht Zeit, sich bis in das Herzblut der Nation hinein zu vertiefen. Als dann auch noch der reine Ausdruck jenes Geistes, die Sprache Goethe's, uns verdorben ward: da war Alles ausgelöscht, was jene herrliche Zeit der Wiedergeburt deutschen Wesens uns auf der Höhe unserer nationalen Hoffnung entzündet hatte! Und das warnende Vorbild solchen Schicksals bietet uns das deutsche Theater dar, schon unter der klassischen Arbeit selbst.

Wenn es noch gelungen war, der Jugend und besonders „jugendheissen Gemüthen“ jener Tage den enthusiastischen Aufschwung idealer Regungen zu bereiten, so scheiterte doch das edelste Bemühen der grossen Dichter eben an jener andern, praktischen Aufgabe: auch der deutschen Schauspielkunst zum idealen Style, und vor Allem zur idealen Sprache zu verhelfen. „Das Theater,“ sagt Schiller, „und die Kanzel sind die einzigen Plätze für uns, wo die Gewalt der Rede waltet.“ Sie entfaltete er im höchsten Glanze und mit geistigster Kraft in seiner „Braut von Messina“. Das war denn freilich das schwerste Problem für die Technik der theatralischen Darstellung. Es ist und bleibt das merkwürdigste Beispiel und allerkühnste Experiment, einen idealen Styl auf der deutschen Bühne zu verwirklichen, und damit auch die deutsche Schauspielkunst wie mit Einem Male in eine ihr nur erst mühsam geistig vermittelte ideale Sphäre ihrer Thätigkeit zu versetzen. „Wenn dieses echte Kunstwerk recht gewürdigt wird, so muss mit ihm eine neue Epoche für die Bühne beginnen,“ schrieb Balthasar Fischerich am 10. Mai 1805, ahnungslos, dass am Tage vorher der Heros dieser Epoche seine Augen für immer auf der Bühne dieser Welt geschlossen hatte. Aber noch nach Jahren (1818) sang auch der grosse vereinsamte Dioskuros von Weimar in ein buntes Maskenfest der heiter fortlebenden russisch-deutschen Zeitgeselligkeit hinein, eben über jenes einzige Werk, durch den Mund der „Morgenröthe“ die ernsten Worte seiner ehrfürchtig gedenkenden Bewunderung:

„Uns zum Erstaunen wollte Schiller drängen,
der Sinnende, der Alles durchgeprobt!“

Schon im Jahre 1797 hatte Schiller über dem Plane seiner „Maltheser“ gesonnen, darin ein Chor der Ritter auftreten solle; und drei Jahre später hatte Goethe selbst das Gleiche mit seinem fränkischen Noth-Beispiele, dem „Tancred“, versuchen wollen, worüber ihm dann Schiller geschrieben hatte: „Wenn Sie den Gedanken mit dem Chor ausführen, werden wir auf dem Theater ein wichtiges Experiment machen.“ Nun, Schiller nahm es

sehr ernst mit seinen Experimenten. Wiederum drei Jahre später war das „Trauerspiel mit Chören“ gedichtet. Aus dem nunmehr klarsten Bewusstsein von dem Nothwendigsten für das deutsche Theater wollte er durch seine Nachbildung des antiken Chores die ersehnte ideale Sphäre selber, künstlich, als „lebendige Mauer“ um die Tragödie zaubern. So sollte das Publikum aus persönlicher Erfahrung, am Augenscheine, es erkennen lernen: dort oben sei nun wirklich eine von der Realität abgeschlossene eigene „Idealwelt“, worin auch die Schauspieler als ideale Gestalten nicht mit einer ungeschickt skandirten Alltagssprache sich behelfen dürften, sondern die erhabene Lyrik eines künstlerisch und philosophisch hochgebildeten Dichtergeistes als die natürliche Sprache jener idealen Welt zu reden vollberechtigt wären — vorausgesetzt, dass sie diese Sprache, und zwar einzeln wie im Chore, wirklich reden könnten! — Wer fragt noch, ob diess glücken — als ein dauernder Styl deutscher tragischer Kunst glücken konnte?! Schiller's eigene, dicht darauf folgende letzten Werke geben die zweifellose Antwort. „Tell“ und „Demetrius“ zeigen ihn uns alsbald wieder auf neuen Wegen zum selben Ziele: „die sinnliche Welt in eine objektive Ferne zu rücken“, und ein „ideales Gebäude auf dem Grunde der Natur zu errichten“. Die Rütli-Scene, der polnische Reichstag sind hierfür grandiose Beispiele, und die Erscheinung Axinia's im Kerker Romanow's weist mit ahnungsvollem Sphärenklange noch darüber hinaus in ein Land der tönenden Wunder, dessen ersten blondlockigen Sendboten im Kerker des „Egmont“ einst Schiller selbst mit strengem ästhetischen Tadel zurückgewiesen hatte*). „Man muss es wagen, bei einem neuen Stoff die Form neu zu erfinden“, hatte der grosse Dichter inzwischen einmal auf seiner steil ansteigenden Bahn mit dem ganzen Heldenmuthe des immer wieder zweifelnd Sinnenden und Suchenden, „der Alles durchgeprobt“, ausgerufen; — und so hatte er, sicher nur des Einen idealen Zieles, der tiefen,

*) Schiller, 1788: „Je höher die sinnliche Wahrheit in dem Stücke getrieben ist, desto unbegreiflicher wird man es finden, dass der Verfasser selbst sie muthwillig zerstört. Egmont hat alle seine Angelegenheiten berichtigt und schlummert endlich von Müdigkeit überwältigt ein. Eine Musik lässt sich hören, und hinter seinem Lager scheint sich die Mauer aufzuthun; eine glänzende Erscheinung, die Freiheit, in Klärchen's Gestalt zeigt sich in einer Wolke. — Kurz, mitten aus der wahrsten und rührendsten Situation werden wir durch ein Salto mortale in eine Opernwelt versetzt, um einen Traum — zu sehen. — Gefalle dieser Gedanke, wem er will, Recensent gesteht, dass er gerne einen sinnreichen Einfall entbehrt hätte, um eine Empfindung ungestört zu geniessen.“ — („Ueber Egmont, Trauerspiel von Goethe.“)

Schiller, 1804: „Romanow im Gefängniss wird durch eine überirdische Erscheinung getröstet. Axiniens Geist steht vor ihm, öffnet ihm den Blick in künftige, spätere Zeiten, und befiehlt ihm, ruhig das Schicksal reifen zu lassen, und sich nicht mit Blut zu beflecken. Romanow erhält einen Wink, dass er selbst zum Thron berufen sei; kurz nachher wird er zur Theilnehmung an der Verschwörung aufgefordert: er lehnt es ab.“ („Entwurf zum Trauerspiel Demetrius.“)

wahren Wahrheit von der „Idealisirung des Theaters", gewagt und geprobt, gesonnen und gesucht, bis der Tod dem rastlosen Arbeiter allzufrühe das letzte Ziel setzte:

**„Er wendete die Blüthe höchsten Strebens,
das Leben selbst, an dieses Bild des Lebens!"**

Der grosse, heroische Styl aller dieser merkwürdigen Versuche liegt in der ihnen gemeinsamen edelen Absicht den Styl zu finden, selbst um den Preis einer stäten Neu-Erfindung; und diese Absicht ist der energische Ausdruck des genialen Idealismus einer grossen dichterischen Persönlichkeit. Nur solch eine gewaltigste Persönlichkeit konnte einst mit jugendlich überquellender Schöpferlust den entschiedenen Schritt von „Kabale und Liebe" zum „Carlos" thun, dann, nachdem sie „im Poetischen einen völlig neuen Menschen angezogen", mit ernst besonnener Manneskraft auf die historischen Dramen des „Wallenstein" und der „Maria Stuart" das romantische Trauerspiel der „Jungfrau" folgen lassen, und endlich noch aus Krankheit und Zweifel heraus zu jenen letzten, immer neuen Versuchen idealer Stylbildung von der „Braut" bis zum „Demetrius" sich aufraffen. „Schiller lebte kurz genug — so sagt Wagner — um nur den Zweifel zu hegen, welchen zu bekämpfen er sich eben so edel bemühte." „Nie hat ein Menschenfreund für ein verwahrlostes Volksleben gethan, was Schiller für das deutsche Theater that." — „Goethe — fügt er hinzu — lebte länger als Schiller und verzweifelte an der deutschen Geschichte." — Der grosse Freund, welcher den „Demetrius" hatte vollenden wollen, unterliess diess in dem ihm eigenen Gefühle einer künstlerischen Freiheit, welche mit ihrem quälenden Widerspruche gegen die Weltumgebung damals sich wider ihn selbst zu kehren schien, und welche gerade ihn, Goethe, den sogenannten „Realisten" der klassischen Poesie, — nach Wagner's Ausspruch — als den grösseren Idealisten uns gelten lassen sollte. Wandern doch seine schönsten dichterischen Gestalten vor uns wie die persönlich gewordenen lebendigen *Ideen* der wahrhaftigen Natur. Sie bedürfen kaum mehr der idealen Bühne, des idealisirenden dramatischen Styles, um den deutschen Volksgeist in das höhere Naturreich des Idealen zu versetzen. Das ist jenes Reich, welches auch in den Meisterwerken der absoluten Musik dem Hörer sich aufthut und ihn, so lange er ganz darinnen lebt, der theatralischen Möglichkeiten einer dramatischen Verwirklichung des Ideals vergessen lässt.

Auch Goethe hatte einen krausen Weg auf den Brettern der deutschen Bühne durchschritten, von seinem lebensvoll-formlosen urdeutschen „Götz" bis zu der formvollendeten, s. z. s. ganz Form gewordenen „Natürlichen Tochter", diesem Meisterwerke absolut-poetischer Idealisirung einer noch theatralisch gedachten Handlung. Gleichwie er es eben damit aufgab, seinen Weg als „Theaterdichter" weiter zu schreiten, so gab er hernach es auf, die praktische Arbeit durchzuführen, der er von der eigenen poetischen Thätigkeit fort sich mehr und mehr zugewandt hatte: den idealisirenden

Versuchen des deutschen Genies auch das rechte Ausführungsmittel in einer idealen Schauspielerkunst heranzubilden. Wie die Werke, so die Meister; denn es waren Meister der Wahrheit! Goethe zeigt uns den grossen klassischen Gedanken der *Idealisirung* in seiner wundervollen Menschengestalt, als geistiges Individuum, als persönliches Naturbild verkörpert; auch dann noch, als er dem realen *Theater* den Rücken gewandt hatte. Mit Recht nannten ihn die Wissenden in Weimar kurzweg „den Meister“. Neben ihm war Schiller als sein grössester Arbeiter gestanden, Arbeiter an demselben Werke, dessen Idee in Goethe Natur war, woraus im glücklichen Augenblicke, wie aus einem unerschöpflichen Sein, überall hin befruchtende Wirkung sich ergiessen mochte. Man muss Goethe's Natur verstehen, um Schiller's Arbeit würdigen zu können. Schiller, als der immer angestrengt Schaffende, aus dem Schaffen zum Sein Emporstrebende, hatte daher in seinem hochfliegenden Idealismus doch „das bretterne Gerüste nicht verschmäht“, sondern sich immer noch in einigermaassen möglichen Beziehungen zu erhalten gesucht zu den Mitteln der realen Bühne. Nach der Aufführung der „Braut von Messina“ sagte er: „Ich bin ziemlich gewiss, dass ich künftig viel bestimmter und zweckmässiger für das Theater schreiben werde;“ und etwa zur selben Zeit: „Noch hoffe ich in meinem poetischen Streben keinen Rückschritt gethan zu haben; einen Seitenschritt vielleicht, indem es mir begegnet sein kann, den materiellen Forderungen der Welt und der Zeit etwas eingeräumt zu haben. Der dramatische Dichter kommt wider Willen mit der Masse in vielseitige Berührung, bei der man nicht immer rein bleibt; und so kann es vielleicht geschehen, dass ich, indem ich die deutschen Bühnen mit dem Geräusch meiner Stücke erfüllte, auch von den deutschen Bühnen etwas angenommen habe.“ So sprach der bescheidene Sinn des Suchenden aus ihm, der doch ein ander Mal auch das kühne Wort des Wissenden und Wollenden sich gestatten durfte: „Was die Kunst noch nicht hat, das soll sie erwerben.“ Hierin haben wir den ganzen Schiller, den theatralischen „Realisten“, den stäts neu probirenden „Realisator“ der Idealisirung des Theaters. Auch über dieses höchste realistische Wollen des wissenden Künstlers ging aber Goethe in seiner idealistisch freien Meister-Natur hinweg. Gänzlich vom Theater zurückgezogen, fasste er noch im späten Greisenalter alle Elemente der von ihm künstlerisch genial verwandten und ausgebildeten Style in ein gewaltiges und durchaus poetisch freies Weltbild zusammen. Da war ihm die Form nicht mehr das nach Aussen hin klassisch Gesollte; sie war der überreiche Ausdruck des inneren künstlerischen Muss. Neben dem derben Volkstone des Hans Sachs und dem abgemessenen Alexandriner ironisch eingeflochtener Haupt- und Staatsaktion: die plastisch-monumentale Schönheit griechischer Tragödie und das charaktervolle und witzige Leben des Shakespeare-Theaters, die blühendste deutsche Lyrik und selbst die symbolische Vorahnung musikalischen Dramas — alles diess vereinigte der

ernst sinnende Geist des greisen Dichters in seiner allumfassend schöpferischen Phantasie zur Vollendung seines Lebenswerkes, des „Faust“, als der reichsten poetischen Gabe für die Höchstgebildeten seiner Nation, aber nicht mehr für ein wirkliches Theater seines Volkes. Das war das krönende Ende der klassischen Arbeit, welche ein Kampf war auf Tod und Leben. Was für ein Leben erwuchs daraus, nachdem der Tod den letzten Sieg über die gewaltigste Persönlichkeit erfochten hatte? —

Es ist wohl ein, im Grunde selber stylloses, Vergnügen an den zahlreichen theatralischen Effekten jener dichterisch vereinigten Stylmanigfaltigkeit, welches heutzutage auch den so lange für „todt“ erklärten Faust zum „Leben“ auf die moderne Bühne bringt. Diese könnte sich dadurch nur eben in poetischer Hinsicht, nicht aber in Hinsicht des Styles, über sich selbst erheben. Vielmehr wird der dort herrschende Mangel an Styl dadurch nur auf das Glänzendste bestätigt. Dass man das „Experiment“ wagte, soll nicht getadelt werden, was man damit aber gewagt hatte, dessen war man sich wohl kaum bewusst. Scheint es doch, dass man nur dann es wagen konnte, diesen Faust auf die Scene zu bringen, wenn man dabei nichts weiter zu wagen fand, als die Ueberwindung grosser scenischer Schwierigkeiten. Diese aber müssen der fortgeschrittenen Technik der Zeit vortrefflich gelingen mit Hilfe einer unverzagten Beschneidung gerade desjenigen Theiles der ganzen Sache, welche dieses theatralische Wagniss allein künstlerisch zu adeln vermochte: der Goethe'schen Poesie.

Das kuriose Resultat solches Wagnisses mag uns nun heut zu Tag ganz besonders merkwürdig erscheinen. Recht ernstlich betrachtet aber haftet derselbe Charakter des Wagnisses an einer jeden theatralischen Verwirklichung unserer grossen klassischen Werke auf jener modernen Schaubühne, für welche der Eine der einzig berufenen genialen deutschen Männer in drängenden Zweifeln sich bis zu Tode gearbeitet, von welcher der Andere, der letzte Klassiker, verzweifelnd sich abgewandt hatte, „fern und so weiter fern“ zur freien That unsterblicher Poesie. Dass aber hierauf nicht im Geringsten geachtet wird unter der staubigen Konvention des „klassischen Repertoires“ unserer stehenden Bühnen, das ist gewiss charakteristisch für die Stellung des modernen Theaters zu einer idealen deutschen Kunst. *„Organisch gewachsen“* erscheint danach weder das Eine noch das Andere im deutschen Volke. Die klassische Arbeit hatte diese Kunst durch ihre Meister für jenes Theater gethan; mit dem klassischen Erbe jener Kunst wusste dieses Theater nichts anzufangen. Die Schlange, welche den Meistern in die Ferse gestochen, sie biss sich nun selbst in den Schwanz: der alte Realismus kehrte zurück als Sieger über jeden Versuch zur Idealisirung des Theaters.

Wäre nun etwa der Realismus gerade *das Deutsche?* — Im besten Falle wohl deutsch; doch das Deutsche — ohne die deutsche Musik. Wo sie erklang, in Beethoven's Symphonie, in Weber's Oper in Schubert's

Lied, da lebte die Seele der klassischen Arbeit mitten unter uns Realisten der Zeit, und sie umstrahlte das klassische Erbe auch noch in den Händen der Todtengräber des klassischen Geistes mit ihrem idealen Heiligenscheine. Lasst diesen Schein ein Sein gewinnen, die Gestalt eines Kunstwerkes, an Stelle der Gestalt eines Menschen wie Goethe, — und Schiller's Arbeit sieht sich vollendet, das fränkische Gespenst weicht einer lebendigen deutschen Wahrheit:

„Ein heiliger Bezirk ist nun die Scene;
verbannt aus ihrem festlichen Gebiet
sind der Natur nachlässig rohe Töne,
die Sprache selbst erhebt sich hier zum Lied;
es ist ein Reich des Wohllauts und der Schöne,
in edler Ordnung greifet Glied in Glied:
zum ernsten Tempel füget sich das Ganze,
und die Bewegung borget Reiz vom Tanze.“

Wer wird zu diesem Tanze aufspielen? — Vom Meister zum Meister führt der Weg durch Misère. Wir müssen ihn weiter wandern „im Vertrauen auf den deutschen Geist.“

Die Musik als Ausdruck.

Von
Dr. Friedrich von Hausegger.

(In sechs Abtheilungen.)

Vierte Abtheilung, erste Hälfte.

IV.

Der Uebergang aus der alten Zeit ins Mittelalter charakterisirt sich namentlich auf dem Gebiete der Kunst durch eine sehr scharfe Grenzlinie. Eine alte, aus ununterbrochener Entwickelung hervorgegangene Kultur war theils in sich selbst zusammengebrochen, theils durch den äusseren Anstoss heranstürmender Völker zertrümmert worden. Das Charakteristische der erstehenden neuen Kultur ist, dass nun das frische, unverdorbene, aber noch rohe Wesen der hereinbrechenden Völker in den Trümmern einer vergangenen, hochentwickelten, theilweise aber bereits verwesten Kultur triebkräftig werden sollte. Die Anfänge dieser neuen Kultur sind wesentlich verschieden von den Anfängen einer Kultur, die sich aus konsequenter Entwickelung, und ohne äusseren Anstoss bildet; sie sind aber auch verschieden von der durch innere Triebkraft bedingten Fortbildung einer bereits vorgeschrittenen Kultur. Daraus erklären sich die eigenthümlichen Erscheinungen, welche die abendländische Kultur dem Auge des Beobachters darbietet. Von grösster Bedeutung war es, dass geistiges Leben, auf dem

Gebiete der Wissenschaft und Kunst, und Volksleben in einer Weise auseinanderfallen, wie diess kein anderer Zeitraum der Geschichte in dem Maasse aufweist. Hervorragende Geister konnten sich der Resultate, die eine frühere, in ihren Resten noch bestehende Kultur, eine überlieferte Wissenschaft und verklungene Kunst darboten, bemächtigen, ohne dass das Volksleben diese Resultate aus sich heraus gezeitigt hätte. Neben dem geistigen, noch auf früher Entwickelungsstufe stehenden, jedoch frisch pulsirenden Leben des Volkes erstand ein dasselbe weit überragendes, jedoch der frischen, innerlich treibenden Kraft entbehrendes. Das Streben dieser auseinandergefallenen Elemente, sich gegenseitig zu suchen, sich wieder zu vereinigen, für einander wieder Verständniss zu gewinnen, und die grosse Schwierigkeit, bei ganz verschiedenen Voraussetzungen dieses Ziel zu erreichen, charakterisirt insbesondere die Kunst der geschilderten Zeit bis auf unsere Tage. Viele Erscheinungen auf diesem Gebiete finden so ihren natürlichen Erklärungsgrund. Das Nothwendige dazu ist aber, einen Erklärungsgrund zu suchen. Und das ist es eben, was es uns so schwierig macht, zu den einfachsten und natürlichsten Quellen des geistigen Lebens zurückzudringen, dass die Macht der Thatsachen es sogar vermocht hat, uns das Bedürfniss nach der Frage zu ersticken. Das uns Gegebene, wie es sich uns heute darstellt, eben deshalb als ganz begreiflich und einer Erklärung gar nicht bedürftig aufzufassen, oder höchstens die Erklärung in einer einfachen geschichtlichen Darlegung, wie es so geworden sei, zu finden, das ist nicht selten der Standpunkt unserer Kunstwissenschaft, ein Standpunkt, der sich namentlich auf dem Gebiete der Musik geltend gemacht hat. Aber gerade auf diesem Gebiete haben die erwähnten Verhältnisse den bedeutsamsten Einfluss gehabt, so dass eine Erklärung unserer heutigen Musik ohne dessen Berücksichtigung gar nicht möglich ist. Was wir heute als Musik bezeichnen und der Musik der Antike gegensätzlich gegenüberstellen, so dass wir dieser den Charakter einer eigentlichen Musik geradezu absprechen und die Anfänge der Musik mit dem beginnenden Einflusse des Christenthums zusammenfallen lassen, ist nicht das Produkt natürlicher Entwickelung, sondern vielmehr das Resultat eines seltsamen, auf dem Gebiete der Kunstgeschichte einzig dastehenden Prozesses.

Nachdem die, in Folge krankhafter Zustände, überlebte antike Welt vor dem Anstürmen „barbarischer“ Völkerschaften vollständig zusammengebrochen war, fanden sich unter ihren Trümmern Reste der vergangenen blühenden Kultur, welche, wenn gleich einer organischen Weiterentwickelung nicht mehr fähig, doch bestechend genug waren, die Aufmerksamkeit an sich zu ziehen, und, gleichsam ein blendendes Spielwerk, den nunmehr herrschenden Mächten zum Versuche zu dienen. Ein solches Spielzeug war der bereits zur vollen Selbständigkeit gelangte, in seinen Natureigenheiten prangende Ton, welchen das Griechenthum dem Abendlande überliefert hatte. Das Produkt einer konsequenten Entwickelung, hatte er sich zur

Selbständigkeit losgelöst, dabei aber den Zusammenhang mit den organischen Kräften, denen er Leben und Fortbildung verdankt hatte, verloren. Das Produkt war überliefert worden, der Entwickelungsprozess selbst aber unterbrochen. Für ihn konnte sich bei der Kulturstufe der nun zur Herrschaft gelangten Völker ein Anknüpfungspunkt nicht finden.

So zerfällt denn nunmehr Das, was man Kunstübung zu nennen pflegt, in zwei Erscheinungen verschiedenartiger Natur. Dem natürlichen Bedürfnisse folgend, bediente sich das Volk des Tones im Zusammenhange mit den übrigen Ausdrucksmitteln zum Ausdrucke von Erregungszuständen; der Ton kam dabei, wie bei den Alten, in seiner Eigenschaft, menschliches Ausdrucksmittel zu sein, zur Geltung, und war, unter den, den Ausdruck bedingenden Einflüssen, einer inneren Fortbildung fähig. Als ein Produkt fortgeschrittener Ausbildung und losgelöst von seinen Entwicklungsbedingungen war der Ton in die Hände von Gelehrten gerathen, welche nun, nicht von innerem Bedürfnisse geleitet, sondern überlieferten Theorien folgend, an ihm ihren Geist und ihre Erfindungskraft übten. Hierbei waren vornehmlich die bereits gekannten Natureigenheiten des Tones, wie sie sich mit Umgehung der Mitempfindung, als Ausdruck, dem Ohre wahrnehmbar machten, maassgebend; der noch in einem gewissen Zusammenhange mit der alten Musik stehende Kirchengesang sowie das Volkslied dienten bei der Verwendung desselben als Objekte der Nachahmung. Die Unfähigkeit der Weiterbildung des aus dem Zusammenhange mit dem Ausdrucksbedürfnisse gerissenen Mittels führte zu Experimenten. An die Stelle des Schaffens aus innerm Antriebe trat das Kombiniren.

Dabei darf nicht unerwähnt bleiben, dass diese beiden Richtungen, die man als den Volksgesang und die Kunstmusik bezeichnen darf, obgleich sie auseinandergefallen waren, und jede ihre Hauptnahrung aus einer andern Quelle sog, die eine aus dem Ausdrucksbedürfnisse des Menschen, die andere aus der Natureigenheit des Tones, sich doch gegenseitig beeinflussten. Selbst dem Komponisten, der in Befolgung bestimmter, äusserlicher Gesetze und Normen die Töne über eine fremde, der vollen Aeusserung seines Gemüthsgehaltes widerstrebenden Sprache (die lateinische) setzte, war die Ahnung der wahren Bedeutung des Tonlebens nicht ganz abhanden gekommen. Hatte er doch im Volksliede Gelegenheit, sie wiederum, wenngleich in einer Weise empfinden zu lernen, welche seinen vorgefassten Meinungen und höher gegriffenen Ansprüchen nicht entsprechen konnte. Andererseits fand sich auch das Volkslied in der Kunstmusik einem wunderbar geklärten, bestechenden Mittel gegenüber, dessen Fähigkeiten nicht ohne Einfluss auf seine Ausdrucksweise bleiben konnten.

Das Streben nach Vereinigung dieser beiden Richtungen bildet den bezeichnenden Grundzug der Geschichte der abendländischen Musik. Das Interessante dabei ist nun, dass der Entwickelungsgang der abendländischen Musik dem der alten gerade entgegen gesetzt ist. Der in die Fremde ab-

geirrte Ton sucht hier auf verschiedenen, oft sich dem Ziele nähernden, oft noch weiter ablenkenden Pfaden seine Heimath wieder. Das vollendete Mittel empfindet es in seiner Anwendung immer eindringlicher, dass es ihm an der innern Triebkraft zur Weiterbildung mangle, und dass es einer solchen nur dann theilhaft werden könne, wenn es ihm gelänge, wieder in organische Verbindung mit jenen Kräften zu treten, denen es überhaupt Ursprung und Vervollkommnung verdankt hatte.

Der sich vollziehende geschichtliche Prozess bietet ein eigenthümliches Bild dar, welches man sich zunächst in folgender Art vorstellen könnte. Die Versuche mit dem Tone, verbunden mit der Intention, das künstlerischem Ausdrucksbedürfnisse Entsprungene, in Ueberlieferungen und dem Volksgesange Vorhandene nachzuahmen, führen dazu, Töne in ihrem Neben- und Nacheinandersein unter gewissen Normen vor das Gehör zu bringen. Eine wichtige Rolle spielt dabei das dem Versuche angehörende, auf den Resultaten theoretischer Ueberlieferungen gebaute Zusammenstellen verschiedener gleichzeitig erklingender Töne. Der Versuch führte zu dem günstigen Ergebnisse der Möglichkeit verschiedener, dem Ohre nicht missfälliger Kombinationen im gleichzeitigen Zusammenklange von Tönen. Da diesem Verfahren zunächst eine, aus innerem Antriebe hervorquellende, melodische Erfindung ferne lag, gab die Nachahmung bekannter melodischer Erscheinungen den Stoff zur Weiterbildung. Insofern die kombinatorische Thätigkeit dabei die Hauptsache war, kam es nicht so sehr auf Neuerfindung, als auf Umgestaltung des bereits Gegebenen durch verschiedene Kombinationen an. Diesem Verfahren entsprechen die nun entstehenden Produkte. Tonfolgen ähnlicher Art erscheinen neben und nach einander, wie sie nur die Kombination zusammenzuwürfeln vermochte, ohne die Anforderungen des Ohres als des kontrollirenden Organes allzusehr zu verletzen. Das Bedürfniss nach Gesetzlichkeit stellte alsbald gewisse Normen für diese Zusammenstellungen auf. Die auf Imitation beruhenden Formen der alten Niederländer, aus denen sich als deren Blüthe die Form der Fuge herausgebildet hat, charakterisiren diese Periode der Musikgeschichte. Diese der Kombination entsprungene Bethätigung appellirte auch zunächst an ein ihrer Natur entsprechendes Verständniss. Die Künstlichkeit der Zusammenführung der Stimmen, ihre Behandlung in den Verkleinerungen, Vergrösserungen, Engführungen, Umkehrungen nach allen Seiten hin u. dgl. sollten gewürdigt werden; die Fertigkeit des Komponisten in solchen Kunststücken begründete zum grossen Theile seine Bedeutung. Immer schwieriger, immer komplizirter wurden die Aufgaben, die man dem staunenden Verstande vorlegte; Räthsel, deren Lösung nur der gewandtesten Entzifferungsgabe möglich war, wurden vorgelegt. Die letzte Instanz, an welche das Kunstwerk appellirte, war nicht die Mitempfindung, ja nicht einmal das kontrollirende Ohr; sie war der rechnende Verstand. Damit war allerdings die Kunst ihrem ursprünglichen Wesen vollständig entrückt. Die Musik

Lied, da lebte die Seele der klassischen Arbeit mitten unter uns Realisten der Zeit, und sie umstrahlte das klassische Erbe auch noch in den Händen der Todtengräber des klassischen Geistes mit ihrem idealen Heiligenscheine. Lasst diesen Schein ein Sein gewinnen, die Gestalt eines Kunstwerkes, an Stelle der Gestalt eines Menschen wie Goethe, — und Schiller's Arbeit sieht sich vollendet, das fränkische Gespenst weicht einer lebendigen deutschen Wahrheit:

„Ein heiliger Bezirk ist nun die Scene;
verbannt aus ihrem festlichen Gebiet
sind der Natur nachlässig rohe Töne,
die Sprache selbst erhebt sich hier zum Lied;
es ist ein Reich des Wohllauts und der Schöne,
in edler Ordnung greifet Glied in Glied:
zum ernsten Tempel füget sich das Ganze,
und die Bewegung borget Reiz vom Tanze.“

Wer wird zu diesem Tanze aufspielen? — Vom Meister zum Meister führt der Weg durch Misère. Wir müssen ihn weiter wandern „im Vertrauen auf den deutschen Geist.“

Die Musik als Ausdruck.

Von

Dr. Friedrich von Hausegger.

(In sechs Abtheilungen.)

Vierte Abtheilung, erste Hälfte.

IV.

Der Uebergang aus der alten Zeit ins Mittelalter charakterisirt sich namentlich auf dem Gebiete der Kunst durch eine sehr scharfe Grenzlinie. Eine alte, aus ununterbrochener Entwickelung hervorgegangene Kultur war theils in sich selbst zusammengebrochen, theils durch den äusseren Anstoss heranstürmender Völker zertrümmert worden. Das Charakteristische der erstehenden neuen Kultur ist, dass nun das frische, unverdorbene, aber noch rohe Wesen der hereinbrechenden Völker in den Trümmern einer vergangenen, hochentwickelten, theilweise aber bereits verwesten Kultur triebkräftig werden sollte. Die Anfänge dieser neuen Kultur sind wesentlich verschieden von den Anfängen einer Kultur, die sich aus konsequenter Entwickelung, und ohne äusseren Anstoss bildet; sie sind aber auch verschieden von der durch innere Triebkraft bedingten Fortbildung einer bereits vorgeschrittenen Kultur. Daraus erklären sich die eigenthümlichen Erscheinungen, welche die abendländische Kultur dem Auge des Beobachters darbietet. Von grösster Bedeutung war es, dass geistiges Leben, auf dem

Gebiete der Wissenschaft und Kunst, und Volksleben in einer Weise auseinanderfallen, wie diess kein anderer Zeitraum der Geschichte in dem Maasse aufweist. Hervorragende Geister konnten sich der Resultate, die eine frühere, in ihren Resten noch bestehende Kultur, eine überlieferte Wissenschaft und verklungene Kunst darboten, bemächtigen, ohne dass das Volksleben diese Resultate aus sich heraus gezeitigt hätte. Neben dem geistigen, noch auf früher Entwickelungsstufe stehenden, jedoch frisch pulsirenden Leben des Volkes erstand ein dasselbe weit überragendes, jedoch der frischen, innerlich treibenden Kraft entbehrendes. Das Streben dieser auseinandergefallenen Elemente, sich gegenseitig zu suchen, sich wieder zu vereinigen, für einander wieder Verständniss zu gewinnen, und die grosse Schwierigkeit, bei ganz verschiedenen Voraussetzungen dieses Ziel zu erreichen, charakterisirt insbesondere die Kunst der geschilderten Zeit bis auf unsere Tage. Viele Erscheinungen auf diesem Gebiete finden so ihren natürlichen Erklärungsgrund. Das Nothwendige dazu ist aber, einen Erklärungsgrund zu suchen. Und das ist es eben, was es uns so schwierig macht, zu den einfachsten und natürlichsten Quellen des geistigen Lebens zurückzudringen, dass die Macht der Thatsachen es sogar vermocht hat, uns das Bedürfniss nach der Frage zu ersticken. Das uns Gegebene, wie es sich uns heute darstellt, eben deshalb als ganz begreiflich und einer Erklärung gar nicht bedürftig aufzufassen, oder höchstens die Erklärung in einer einfachen geschichtlichen Darlegung, wie es so geworden sei, zu finden, das ist nicht selten der Standpunkt unserer Kunstwissenschaft, ein Standpunkt, der sich namentlich auf dem Gebiete der Musik geltend gemacht hat. Aber gerade auf diesem Gebiete haben die erwähnten Verhältnisse den bedeutsamsten Einfluss gehabt, so dass eine Erklärung unserer heutigen Musik ohne dessen Berücksichtigung gar nicht möglich ist. Was wir heute als Musik bezeichnen und der Musik der Antike gegensätzlich gegenüberstellen, so dass wir dieser den Charakter einer eigentlichen Musik geradezu absprechen und die Anfänge der Musik mit dem beginnenden Einflusse des Christenthums zusammenfallen lassen, ist nicht das Produkt natürlicher Entwickelung, sondern vielmehr das Resultat eines seltsamen, auf dem Gebiete der Kunstgeschichte einzig dastehenden Prozesses.

Nachdem die, in Folge krankhafter Zustände, überlebte antike Welt vor dem Anstürmen „barbarischer" Völkerschaften vollständig zusammengebrochen war, fanden sich unter ihren Trümmern Reste der vergangenen blühenden Kultur, welche, wenn gleich einer organischen Weiterentwickelung nicht mehr fähig, doch bestechend genug waren, die Aufmerksamkeit an sich zu ziehen, und, gleichsam ein blendendes Spielwerk, den nunmehr herrschenden Mächten zum Versuche zu dienen. Ein solches Spielzeug war der bereits zur vollen Selbständigkeit gelangte, in seinen Natureigenheiten prangende Ton, welchen das Griechenthum dem Abendlande überliefert hatte. Das Produkt einer konsequenten Entwickelung, hatte er sich zur

Selbständigkeit losgelöst, dabei aber den Zusammenhang mit den organischen Kräften, denen er Leben und Fortbildung verdankt hatte, verloren. Das Produkt war überliefert worden, der Entwickelungsprozess selbst aber unterbrochen. Für ihn konnte sich bei der Kulturstufe der nun zur Herrschaft gelangten Völker ein Anknüpfungspunkt nicht finden.

So zerfällt denn nunmehr Das, was man Kunstübung zu nennen pflegt, in zwei Erscheinungen verschiedenartiger Natur. Dem natürlichen Bedürfnisse folgend, bediente sich das Volk des Tones im Zusammenhange mit den übrigen Ausdrucksmitteln zum Ausdrucke von Erregungszuständen; der Ton kam dabei, wie bei den Alten, in seiner Eigenschaft, menschliches Ausdrucksmittel zu sein, zur Geltung, und war, unter den, den Ausdruck bedingenden Einflüssen, einer inneren Fortbildung fähig. Als ein Produkt fortgeschrittener Ausbildung und losgelöst von seinen Entwicklungsbedingungen war der Ton in die Hände von Gelehrten gerathen, welche nun, nicht von innerem Bedürfnisse geleitet, sondern überlieferten Theorien folgend, an ihm ihren Geist und ihre Erfindungskraft übten. Hierbei waren vornehmlich die bereits gekannten Natureigenheiten des Tones, wie sie sich mit Umgehung der Mitempfindung, als Ausdruck, dem Ohre wahrnehmbar machten, maassgebend; der noch in einem gewissen Zusammenhange mit der alten Musik stehende Kirchengesang sowie das Volkslied dienten bei der Verwendung desselben als Objekte der Nachahmung. Die Unfähigkeit der Weiterbildung des aus dem Zusammenhange mit dem Ausdrucksbedürfnisse gerissenen Mittels führte zu Experimenten. An die Stelle des Schaffens aus innerm Antriebe trat das Kombiniren.

Dabei darf nicht unerwähnt bleiben, dass diese beiden Richtungen, die man als den Volksgesang und die Kunstmusik bezeichnen darf, obgleich sie auseinandergefallen waren, und jede ihre Hauptnahrung aus einer andern Quelle sog, die eine aus dem Ausdrucksbedürfnisse des Menschen, die andere aus der Natureigenheit des Tones, sich doch gegenseitig beeinflussten. Selbst dem Komponisten, der in Befolgung bestimmter, äusserlicher Gesetze und Normen die Töne über eine fremde, der vollen Aeusserung seines Gemüthsgehaltes widerstrebenden Sprache (die lateinische) setzte, war die Ahnung der wahren Bedeutung des Tonlebens nicht ganz abhanden gekommen. Hatte er doch im Volksliede Gelegenheit, sie wiederum, wenngleich in einer Weise empfinden zu lernen, welche seinen vorgefassten Meinungen und höher gegriffenen Ansprüchen nicht entsprechen konnte. Andererseits fand sich auch das Volkslied in der Kunstmusik einem wunderbar geklärten, bestechenden Mittel gegenüber, dessen Fähigkeiten nicht ohne Einfluss auf seine Ausdrucksweise bleiben konnten.

Das Streben nach Vereinigung dieser beiden Richtungen bildet den bezeichnenden Grundzug der Geschichte der abendländischen Musik. Das Interessante dabei ist nun, dass der Entwickelungsgang der abendländischen Musik dem der alten gerade entgegen gesetzt ist. Der in die Fremde ab-

geirrte Ton sucht hier auf verschiedenen, oft sich dem Ziele nähernden, oft noch weiter ablenkenden Pfaden seine Heimath wieder. Das vollendete Mittel empfindet es in seiner Anwendung immer eindringlicher, dass es ihm an der innern Triebkraft zur Weiterbildung mangle, und dass es einer solchen nur dann theilhaft werden könne, wenn es ihm gelänge, wieder in organische Verbindung mit jenen Kräften zu treten, denen es überhaupt Ursprung und Vervollkommnung verdankt hatte.

Der sich vollziehende geschichtliche Prozess bietet ein eigenthümliches Bild dar, welches man sich zunächst in folgender Art vorstellen könnte. Die Versuche mit dem Tone, verbunden mit der Intention, das künstlerischem Ausdrucksbedürfnisse Entsprungene, in Ueberlieferungen und dem Volksgesange Vorhandene nachzuahmen, führen dazu, Töne in ihrem Neben- und Nacheinandersein unter gewissen Normen vor das Gehör zu bringen. Eine wichtige Rolle spielt dabei das dem Versuche angehörende, auf den Resultaten theoretischer Ueberlieferungen gebaute Zusammenstellen verschiedener gleichzeitig erklingender Töne. Der Versuch führte zu dem günstigen Ergebnisse der Möglichkeit verschiedener, dem Ohre nicht missfälliger Kombinationen im gleichzeitigen Zusammenklange von Tönen. Da diesem Verfahren zunächst eine, aus innerem Antriebe hervorquellende, melodische Erfindung ferne lag, gab die Nachahmung bekannter melodischer Erscheinungen den Stoff zur Weiterbildung. Insofern die kombinatorische Thätigkeit dabei die Hauptsache war, kam es nicht so sehr auf Neuerfindung, als auf Umgestaltung des bereits Gegebenen durch verschiedene Kombinationen an. Diesem Verfahren entsprechen die nun entstehenden Produkte. Tonfolgen ähnlicher Art erscheinen neben und nach einander, wie sie nur die Kombination zusammenzuwürfeln vermochte, ohne die Anforderungen des Ohres als des kontrollirenden Organes allzusehr zu verletzen. Das Bedürfniss nach Gesetzlichkeit stellte alsbald gewisse Normen für diese Zusammenstellungen auf. Die auf Imitation beruhenden Formen der alten Niederländer, aus denen sich als deren Blüthe die Form der Fuge herausgebildet hat, charakterisiren diese Periode der Musikgeschichte. Diese der Kombination entsprungene Bethätigung appellirte auch zunächst an ein ihrer Natur entsprechendes Verständniss. Die Künstlichkeit der Zusammenführung der Stimmen, ihre Behandlung in den Verkleinerungen, Vergrösserungen, Engführungen, Umkehrungen nach allen Seiten hin u. dgl. sollten gewürdigt werden; die Fertigkeit des Komponisten in solchen Kunststücken begründete zum grossen Theile seine Bedeutung. Immer schwieriger, immer komplizirter wurden die Aufgaben, die man dem staunenden Verstande vorlegte; Räthsel, deren Lösung nur der gewandtesten Entzifferungsgabe möglich war, wurden vorgelegt. Die letzte Instanz, an welche das Kunstwerk appellirte, war nicht die Mitempfindung, ja nicht einmal das kontrollirende Ohr; sie war der rechnende Verstand. Damit war allerdings die Kunst ihrem ursprünglichen Wesen vollständig entrückt. Die Musik

wurde zur Wissenschaft, und ward lange als solche behandelt und geschätzt.*) Nach zwei Seiten hin mussten sich aber, der Natur der Sache entsprechend, Bedürfnisse geltend machen, deren Bestreben es war, dem Kunstproduziren die richtigen Bahnen zuzuweisen. Einerseits konnte der Ton in seinem Verhältnisse zum Ohr doch seinen Ursprung nicht vollständig verläugnen. Für seine Eigenthümlichkeiten fand sich ein volles Verständniss doch nur in der Zurückführung auf sein Entstehen in der menschlichen Kehle. Noch waren die Anforderungen dieser in ihm lebendig; trotz seiner Isolirung hatte er sich ihnen nicht vollständig entziehen können. Andererseits machte sich aber dem Tone gegenüber das Bedürfniss geltend, ihn dem menschlichen Ausdruck wieder zu gewinnen. Ward er doch in der Vokalkomposition jener Zeit immer wieder in der Kehle, also in seiner Heimathstätte, vom Neuen lebendig; was Wunder, wenn er nun hier nach einer Entfaltung drängte, welche seiner ursprünglichen Bestimmung entsprechen sollte. Das mehr oder weniger bewusste Streben jener Zeit musste demnach dahin gehen, den Ton dem menschlichen Ausdrucke wieder zu gewinnen. Es war natürlich, dass die in der kontrapunktischen Komposition gleichsam durcheinander geschüttelten Töne ihr Bedürfniss nach einer ihren physiologischen Gesetzen entsprechenden Anordnung laut werden liessen. Das aufnehmende Ohr verlangte, nicht verletzt zu werden; dann aber das Gebotene leicht perzipiren zu können. Diesen Anforderungen entsprechend, gestalteten sich die Tonmassen in fortschreitender Vervollkommnung. Es bildeten sich bestimmte, jenen entnommene Normen aus, welche für den Komponisten maassgebend wurden. Anordnungen, gegen welche das kontrollirende Ohr Protest erhoben hatte, wurden verboten. Durch Verallgemeinerung von Urtheilen, die sich im einzelnen Falle ergeben hatten, entstanden begreifliche Missverständnisse. Die berechtigte Instanz jener war der Eindruck; an ihm hatten sie sich zu korrigiren und zu verfeinern. Das künstlerische Schaffen wird nicht durch gegebene Normen bestimmt, sondern diese sind erst das Ergebniss des Schaffensproduktes. Sie ergeben sich aus der richtigen Erkenntniss der Gesetze der Natur, welche sich in diesem Entwickelungs-

*) „Um wie viel ist denn also die Kenntniss der Musik im Begreifen ihrer Gründe höher, als ihre thatsächliche Ausübung? Um so viel, als der begreifende Geist höher steht denn der mechanisch wirkende Körper! Das Werk der Hand ist nichts werth, wenn nicht die Vernunft es leitet.“ Diese Anschauung des Boëthius erhält sich bei den musikalischen Schriftstellern der ganzen in Rede stehenden Zeit. Erst lange nach der Blüthezeit der griechischen Musik hatte sich bei Aristoxenes eine ähnliche Anschauung geltend gemacht. Bezeichnend ist es, wie noch Prätorius im 17. Jahrhunderte sich über die Behandlung der Fuge als der Blüthe der damaligen Kunstübung äussert: „Ricercare enim idem est, quod investigare, querere, exquirere, mit Fleiss erforschen und nachsuchen; dieweil in Traktirung einer guten Fugen mit sonderbahrem Fleiss und nachdenken aus allen Winkeln zusammengesucht werden muss, wie und uff mancherley Art und weise dieselbe in einandergefügt, geflochten, per directum et indirectum seu contrarium ordentlich, künstlich und anmuthig zusammengebracht und bis zum ende hinausgeführt werden können.“

prozesse offenbaren, an sich feststehend, in unserem Erkennen aber leicht Irrthümern unterworfen. Die musikalische Theorie besteht aus der Fixirung der wirklichen oder vermeintlichen Ergebnisse dieses Prozesses. Es ist gewiss bezeichnend, dass sich in den alten Zeiten die Kunst des Ausdruckes schon zu gewisser Vollkommenheit ausbilden konnte, ohne dass eine Theorie ihre Ergebnisse festgehalten oder auf sie Einfluss genommen hätte, während in der Entwickelung der abendländischen Musik schon die ersten kümmerlichen Versuche mit dem Tone von theoretischen Erörterungen begleitet waren. Bei diesem Verhältnisse konnte es nicht fehlen, dass die Theorie, welche alle Entwickelungsphasen begleitete, einen grösseren Einfluss auf das Schaffen gewonnen hat, als diesem zum Heile war.

War es gleich ursprünglich nur der Versuch, welchem Gebilde mit gleichzeitig erklingenden Tonmassen entsprungen waren, so machten in ihrem Eindrucke auf das Ohr doch bald Gesetze ihre bildende Macht geltend. Der Sinn für Harmonie wird lebendig. Schon bei den Niederländern spielen, neben kontrapunktischen Künsteleien, wohlgesetzte Harmonien und empfindungsvolle Melodien eine Rolle. Ihren endgiltigen zweifellosen Sieg feiert die Harmonie in Palästrina. Alle vorhin zum Theile lose zerflatternden Tonelemente verbindet sie zum wohlgefesteten Ganzen. Nicht Berechnung, nicht äussere Norm entscheidet nun beim Aufbau von Tongebilden, sondern die zum vollen Durchbruch gelangten, den Tönen selbst innewohnenden Gesetze. Es ist nun aber eigenthümlich, wie der Ton, je mehr seine eigenen Naturgesetze zum Durchbruch kommen, desto lebhafter wieder die Sehnsucht nach seiner ursprünglichen Wesenheit bekundet. Kann man von den ältesten kontrapunktischen Gebilden noch behaupten, dass die anordnende Hauptmacht darin der berechnende Verstand war, während sich die Gesetze der Natur des Tones diesen gegenüber vornehmlich kontrollirend verhielten, indem sie das Unzulässige, ihnen Widerstrebende zurückwiesen, so haben nun unter der Herrschaft der Harmonie diese letzteren das entscheidende Gewicht. Noch eine Macht tritt aber nun in hervorragender Weise in die Aktion. Das melodiöse Hervorbringen, in den ältesten Zeiten der abendländischen Musik ausser dem Volksgesange nahezu lahmgelegt, hatte, wie erwähnt, zur Nachahmung seine Zuflucht genommen. Die ursprüngliche Quelle melodiösen Erfindens, die den Ausdruck bedingende Erregung, war der eigenthümlichen Art jenes Tonschaffens verschlossen. Sie hatte einen andern Abfluss genommen, und nur auf Umwegen und ihrer ursprünglichen Triebkraft beraubt, ward sie demselben wieder als belebendes Moment von aussen zugeführt.

Ueber Beethoven's X. Symphonie.

Von Ludwig Nohl.

1. Der Zwillingscharakter der Beethoven'schen Symphonien.

Die Fabel von der „Fabel" einer Zehnten Symphonie Beethovon's ist auch in weitere Kreise gedrungen. Wir wollen den Zusammenhang der Sache hier nach den Quellen vollständig darstellen, und zwar nicht etwa allein um die biographische Ignoranz falscher Autoritäten aufzudecken, sondern vor allem, weil die Sache weit über das bloss historische Interesse hinaus von Bedeutung für die künstlerische und ethische Entwickelung Beethoven's, und damit für die Kunst und das geistige Leben unserer Zeit ist.

Die erste Nachricht von einer Zehnten Symphonie Beethoven's gab sein Famulus Schindler. Es war in der Zeit, als das lange letzte Krankenlager den Meister in die bitterste materielle Bedrängung gebracht, und auf sein wiederholtes Ansuchen die Philharmonische Gesellschaft in London ihm „a conto des sich vorbereitenden Konzertes" die Summe von 1000 fl. C.-M. = 2000 ℳ gesandt hatte. „Drei Tage nach Erhalt Ihres Briefes war er äusserst aufgeregt und wollte wieder die Skizzen der Zehnten Symphonie haben, über deren Plan er mir viel sagte." „Er bestimmt sie nun fest für die philharmonische Gesellschaft," so sagt Schindler in einem Briefe vom 24. März 1827 an Moscheles, der diese Londoner Unterstützungssache hauptsächlich hatte betreiben helfen. Ich fand den Brief im Jahre 1864 in Mannheim, in Schindler's werthvollem Beethoven-Nachlass, der jetzt in Böhmen ist, und habe ihn schon 1865 veröffentlicht und dann 1866 in mein „Musikalisches Skizzenbuch" (München, Seite 282) aufgenommen. Ebendort steht eine Stelle aus dem Schreiben Beethoven's an Moscheles, das Schindler's Brief begleitete. „Sagen Sie diesen würdigen Männern, dass, wenn mir Gott meine Gesundheit wieder wird geschenkt haben, ich mein Dankgefühl auch durch Werke werde zu realisiren trachten, und daher der Gesellschaft die Wahl überlasse, was ich für sie schreiben soll. Eine ganze skizzirte Symphonie liegt in meinem Pulte." Diese Worte gehören zwar zu einem Stücke dieses Originaldiktats Beethoven's, das nachher von Schindler durchstrichen ist, und sich daher in dem wirklich abgesandten Briefe nicht befindet. Aber die obige Bemerkung Schindler's bestätigt ihren thatsächlichen Gehalt, wenn auch vielleicht das „ganze skizzirte" etwas zu weit gegriffen ist. Doch fügen wir diesem sogleich die Nachricht von Beethoven's mehrjährigem vertrauten Tischgenossen K. Holz bei: „Ich werde künftig nach der Art meines Grossmeisters Händel jährlich nur ein Oratorium und ein Konzert für irgend ein Streich- oder Blasinstrument schreiben — vorausgesetzt, dass ich meine 10. Symphonie vollendet habe." Wir werden sehen, dass Holz von dem Werke selbst schon etwas kannte. Ferner stehe hierbei eine Konversation des tauben Kranken mit seinem alten Jugendfreunde Gerhard von Breuning aus dem Januar oder Februar 1827: „Heute gefällst du mir viel besser als noch vorher. — Sind denn Gesangstimmen in der Symphonie? — „Eine ganz neue Idee!" Wir haben es also hier mit einem schon lange nach seinem entscheidenden Plane entworfenen Werke zu thun, das allerdings eine „ganz neue Idee" enthält. Jene nachher weggelassene Briefstelle aber ist schon im Jahre 1865 in den „Briefen Beethoven's" (Stuttgart, Gotha, S. 341) veröffentlicht worden.

Die Thatsache einer beabsichtigten Zehnten Symphonie nach der gewaltigen Neunten, die heute als der Schlussstein von Beethoven's monumentalem

Schaffen dasteht, als wonach eben nur noch nach neuen Entwickelungen umzuschauen war, steht demnach an sich historisch fest. Wir wollen aber jetzt darzuthun versuchen, wie sie auch naturgemäss in Beethoven's Schaffen begründet war, und ein Stück seiner ganzen Entwicklung gebildet haben würde.

Instrumentale Kompositionen, wie Lieder und Motetten oder Cantaten, in ganzen Partien herauszugeben war von altersher aus dem Bedürfniss der Musizirenden selbst hervorgegangener Brauch. So machte denn auch z. B. Philipp Emanuel Bach sogleich sechs Symphonien miteinander. Dittersdorf führte 1786 in Wien gar auf einmal zwölfe auf, und wenn man hier den Anhalt in dem Einfall findet „einige von Ovid's Metamorphosen zu charakteristischen Symphonien zu bearbeiten", so sind doch die weltbekannten zwölf Londoner Symphonien des eigentlichen Vaters der Gattung, Joseph Haydn's, eben auch ein volles Dutzend. Mozart, der dem blossen Spielgehalt bereits einen ernst poetischen und psychologischen substituirte, war vor allem in der Symphonie schon sparsamer mit solchen reinen Zahlen und gab mehr kräftige Einzelgebilde seiner schöpferischen Phantasie. Gleichwohl sind seine noch überall lebendig lebenden drei Symphonien in Es, G-moll und C im Jahre 1788 innerhalb anderthalb Monate geschrieben, gehören also, wie seine sechs Quartette, sozusagen als ein Ganzes, ein weithin leuchtendes Dreigestirn zusammen.

Eine ähnliche Empfindung, und vielleicht ein unwillkürliches Bedürfen, führte Beethoven dazu, selbst auf symphonistischem Gebiete stäts mindestens die Zweizahl der Werke zu wahren: es ist, als bedürfte die eigene Seele des Künstlers bei solchem Schaffen eine Ausgleichung des mächtig angeregten Genius durch jene Thätigkeit, wo sie für produktive Geister allein zu finden ist, — durch die Arbeit an einem völlig anders geistig gearteten wie technisch auszuführenden Werke. Bei der Ersten und Zweiten Symphonie ist diess freilich zunächst in keiner Weise nachgewiesen; es ist auch der geistige Gehalt hier noch kein so den Erschaffer des Werkes selbst innerlich anpackender und aufzehrender, und namentlich ist die in C-dur nur ein erstes sicheres Fahren in einem vorhandenen Geleise. Das Unvorhandene aber erzeugt auch auf diesem monumentalen Gebiete bereits die Eroica und sie hat bekanntlich einen ganz konkreten und individuellen Anlass. Gleichwohl kann man die dieser Dritten folgende Vierte Symphonie das aus ihr geborene Gegenstück, das Ethos zu dem Pathos des jedesmal gegebenen Gedichtes nennen; und wenn auch nach der eigenen Notiz auf der Partitur die Vierte erst im Jahre 1806, also drei Jahre nach der Eroica fertig war, so weiss man doch nicht, in welche Tage die Entstehung der grundlegenden Keime und die sie gebietende Stimmung und Idealanschauung fällt. Jedenfalls hielt sich das durch jene Meisterschöpfung eines grossen tragischen Heldengedichtes tiefinnerlich erregte und ungewöhnlich angespannte Gemüth des Künstlers gleichsam in der Schwebe, bis es sich auf das ruhig heitere Gefilde der Vierten Symphonie niederliess, das in der That auch durch keines der dazwischen liegenden zahlreichen anderen Tongebilde zu vertreten war. Denn die Symphonie ist eben für einen solchen grundechten Symphoniker, wie Beethoven es war, ein „Saft, der eilig trunken macht". „Sie ist der Wein, der zu neuen Erzeugungen begeistert, und ich bin der Bacchus, der für die Menschen diesen herrlichen Wein keltert und sie geistestrunken macht; wenn sie dann wieder nüchtern sind, dann haben sie allerlei gefischt, was sie mit auf's Trockne bringen," hat im Jahre 1810 Beethoven selbst zu Bettina Brentano gesagt, und wir wissen, dass diesem Manne die absoluteste Art aller Musik, die Instrumentalmusik, und am allermeisten die Symphonie, wie ebenfalls sein eigener Ausdruck lautet, „Feuer aus dem Geiste schlug".

Bemerkenswerth ist, dass das Hauptmotiv der C-moll-Symphonie schon aus jener Zeit stammt, als ihm in der That „das Schicksal an die Pforte pochte“, wo er „dem Schicksal in den Rachen greifen wollte“, aus der Zeit der beginnenden Taubheit. Denn dasselbe kommt, nebst der Melodie des Adagio's, bereits in den Skizzen der Sechs Quartette Op. 18. vor, die aus dem Ende des vorigen Jahrhunderts stammen. Begonnen ward das Werk aber erst um 1805, als die Vierte jedenfalls zur letzten Ausgestaltung seinen inneren Menschen nicht mehr brauchte, und die Ausarbeitung fällt gar in das Jahr 1807. Mit ihr zugleich entstand die Sechste, die Pastoral-Symphonie: ja sie sollte ursprünglich Nr. 5 sein, was also auf eine frühere Intentionirung des Werkes hinweist; und wirklich fällt diese, wenn auch nicht vor die Entstehung der Motive der C-moll-Symphonie, doch vor deren Ausarbeitung, und zwar in jenes Jahr 1802, als Beethoven durch Krankheit, und vor allem durch die Taubheit, die furchtbarsten inneren Kämpfe und Aufwühlungen des Gemüths erlebte, und zum ersten Male nach einem Halt von aussen suchte. Die Stimmung der Pastoral-Symphonie ist der gewonnene Friede, den Beethoven in jenem harten Sommer von 1802 so schmerzlich suchte, dass er glaubte an diesem inneren Zwiespalt zu Grunde zu gehen, und nur durch die Kunst, durch das Bewusstsein seiner hohen Aufgaben am Selbstmorde verhindert ward. Er verfasste jenes ergreifende Schriftstück, das man als das Heiligenstädter Testament kennt, und dessen Schlusswort das Programm der Pastoral-Symphonie ist. „O Vorsehung, lass einmal einen reinen Tag der Freude mir erscheinen; so lange schon ist der wahren Freude inniger Widerhall mir fremd. Wann, o wann, o Gottheit, kann ich im „Tempel der Natur“ und der Menschen ihn wieder fühlen?“ sagt er dort zum Schluss. Und wenn er dann schmerzlich erregt ausruft: „Nie? nein es wäre zu hart“ so sagt uns die „Erinnerung an das Landleben“, die jene Pastoral-Symphonie schildern soll, dass ihm indessen wirklich die stumme Natur nicht mehr bloss „Zeuge seiner Thätigkeit‘„ sondern helfende Mutter und Trösterin geworden, — weshalb denn auch ausdrücklich von ihm selbst dazu bemerkt wird: „Mehr Ausdruck der Empfindung als Mahlerey.“ Nach dem fürchterlichen Schicksalskampfe, der „die Welt in Trümmern schlagen“ wollte, nach dieser Fünften Symphonie, während deren Ausarbeitung er in der That damit umging, den Faust zu komponiren, da war es die Stimmung jenes Monologes: „Erhabener Geist, du gabst mir alles“, womit Faust einsam in Wald und Höhle sinnend „in die Tiefen der Natur wie in den Busen eines Freundes schaut, und im stillen Busch, in Luft und Wasser seine Brüder kennen lernt“, — diese Stimmung des ruhigen Sichwiederfindens in dem All der Wesen und der Schöpfung — dessen er nach jenem, fast ihn selbst zerstörenden Kampfe um den ebenso über alles Dasein erhebenden Jubelrausch des Finales bedurfte: abermals das Ethos nach dem Pathos, das Ausruhen der Kraft im stillen Sein, das Niedersinken der Fittige von himmelstürmendem Fluge zu dem ruhigen Mitgenusse der Welt, wo er dann in diesem Alldasein ebenfalls sich selbst gezeigt wird und „seiner eigenen Brust geheime tiefe Wunden sich öffnen“. Der an das Religiöse sich anlehnende Schluss-Hymnus des Werkes war die von selbst sich ergebende Folge solcher Wiederanknüpfung des individuellen Daseins an das allgemeinsame ewige Sein.

Nun kommen op. 92 und 93, gleich jener Fünften (op. 67) und Sechsten (op. 68) sogar äusserlich kenntlich als eng zusammenhangendes Geschwister-, wie Zwillingspaar, und wenn auf der Siebenten steht „1812, 13. May“ und auf der Achten „im Monath Oktober 1812“, so ist die Geburtsstunde der Beiden doch dieselbe, das halbe Jahr [illegible] Stunde [illegible] nicht die Konzeption und Austragung, nur die z[illegible]itung h[illegible] eine Produkt dem andern um

eine kurze Spanne vorausgehen lassen. Die Nummerirung hat aber hier offenbar sogleich fest gestanden; denn in dem Hauptskizzenbuche beider Werke, das sich heute leider in Russland befindet, folgte die Achte auf die Siebente. Die Hinweisung auf die innere Verbindung und Ausgleichung durch die allermerklichste Gegensätzlichkeit der beiden Werke brauchen wir hier nicht zu wiederholen; es ist Alles zu evident. Allein wie die A-dur-Symphonie gleich der Eroica mehr äusseren als inneren Erlebnissen und Anstössen ihr Dasein verdankt, indem sie wie ein Wiederspiel der frohgemuthen Allbewegung der manigfachen Stämme Oesterreichs zur Abwerfung des Fremdenjochs in dem ersten deutschen Befreiungskriege von 1809 erscheint, und daher in der That, von R. Wagner ingeniös, oder vielmehr mit dem sicheren Instinkt der Kongenialität, so genannt, eine „Apotheose des Tanzes" als Körper- und Gebärdenausdruck der inneren Bewegung bis zum Marsch und Kampfspiele der Kriege ist: so begreift man hier auch die auffallende Aehnlichkeit und den Parallelismus der vierten mit der achten Symphonie, die bis in die Rhythmik und Färbung hinein deutlich zu verfolgen sind.

Hiernach kann es nun nicht wohl mehr Verwunderung erregen, was Beethoven im Sommer 1822 zu Rochlitz äusserte, und was dieser in seinem Buche: „Für Freunde der Tonkunst" (IV, 358) uns aufbewahrt hat: „Ich trage mich schon eine Zeit her mit drei anderen grossen Werken. Diese muss ich erst vom Halse haben: zwei grosse Symphonien und jede anders, jede auch anders als meine übrigen!" Das Dritte war das ungeschrieben gebliebene Oratorium „Der Sieg des Kreuzes"; dessen Idee uns noch wieder begegnen wird; die Symphonien waren die neunte und die zehnte, deren erstere im nächsten Jahre, 1823, fertig wurde. Der Auftrag aber, den Beethoven eben um jener Werke willen nicht annehmen konnte, war, eine Musik zu Goethe's Faust zu schreiben. Wir werden der inneren Verwandtschaft dieser unserer grössten tragischen Dichtung mit der Neunten Symphonie ebenfalls noch begegnen, gehen aber jetzt zur Entstehungsgeschichte dieses letzten mächtigen symphonistischen Zwillingspaares über.

2. Die Neunte und die Zehnte.

„Kurz alles, was die Gesellschaft nur wünscht, werde ich mich zu erfüllen bestreben, und noch nie bin ich mit solcher Liebe an ein Werk gegangen," lautet es zum Schluss des ausgelassenen Stückes von dem obigen Briefe an Moscheles, und wirklich darin steht noch: „Möge nur der Himmel mir recht bald wieder meine Gesundheit schenken, und ich werde den edelmüthigen Engländern zeigen, wie sehr ich ihre Theilnahme an meinem traurigen Schicksal zu würdigen weiss." Ward auch diese den „edelmüthigen Engländern" bestimmte Zehnte nicht fertig, — wir verdanken doch den Engländern die Neunte. Von dem Umstande dieser Bestellung hängt diessmal zum Theil das Zwillingsthum auch dieser neuen und grössten Meisterschöpfung ab. Wir müssen daher etwas näher darauf eingehen. Denn auch der Charakter beider Werke, ihre vorherrschend geistig-poetische Tendenz, und damit der Fortschritt der Beethoven'schen Symphonie zu den Anfängen einer symphonischen Richtung, wie wir sie heute durch Liszt besitzen, hängt davon ab; und so ist dieser Anlass der Entstehung jener Werke in der That von Bedeutung für die Weiterbildung unserer Kunst überhaupt.

Die Absicht neuer Symphonien finden wir allerdings während der Komposition und nach Vollendung der Siebenten und Achten im Jahre 1812. Die genannten Peter'schen Skizzen enthalten beim zweiten Satz der 7. Symphonie die Worte „2. Sinfonie D-moll" und noch sicherer hinweisend zwischen den Skizzen der Achten: „Sinfonie in D-moll — 3. Sinfonie." Es war also als Gegenstück zur Achten die Neunte denn doch nicht entsprechend, das heisst zu hoch ge-

griffen, befunden worden. Denn man muss annehmen, dass es diese war, welche mit der Angabe der Tonart der inneren Phantasie Beethoven's als sicheres Bild vorschwebte. Vom ersten Satze, der ja bei einer Symphonie entscheidend ist, besitzen wir allerdings erst Skizzen aus dem Jahre 1816. Allein selbst, wenn solche, was ja durchaus nicht anzunehmen ist, aus früherer Zeit nicht existirten, so ist bei einem Instrumentalwerk, wie die Symphonie und Sonate es sind, schon mit Bezeichnung der Tonart der erste Hauch der Bewegung, der schöpferische „Geist über den Wassern" gegeben, weil ja in der Sonatenform nicht, wie bei der Fuge und anderen rein polyphonen Formen, das Ganze architektonisch aus dem Thema komponirt, sondern, wie bei dem Dichter, aus der inneren Erscheinung eines Lebensbildes selbst gebildet wird. Fand demgemäss doch schon Schiller, aus sicherster Beobachtung an sich selbst, dass die dichterisch schaffende Thätigkeit sich zuerst als musikalische Stimmung zeige, aus der dann erst die Bilder und die Worte hervorgehen*). Es ist bei dem poetisch schaffenden Musiker dieser springende Punkt des Lebens noch unendlich mehr ein solcher, wie ein farbiger Schatte dahinstreichender, Stimmungseffekt, und ihn fixirt offenbar zuerst die Tonart, deren Charakter bei jedem Tonwerke die bestimmteste Eigenthümlichkeit aufdeckt; und Beethoven hielt ja bekanntlich fast eigensinnig auf diesen Charakter der verschiedenen Tonarten. Ebenso schreibt er selbst an seine verehrte Freundin Streicher im Jahre 1817: „Kommen Sie an die alten Ruinen (in Baden bei Wien), so denken Sie, dass Beethoven oft dort verweilt; durchirren Sie die heimlichen Tannenwälder, so denken Sie, dass da Beethoven oft gedichtet, oder, wie man sagt „komponirt" hat". Er fühlte sich also als Dichter, und Dichten heisst, aus der eigensten inneren Anschauung und Empfindung heraus ein Bild des Lebens schaffen. Von einem solchen deutlich geschauten Bilde, und zwar der mächtigsten Art, die je ein Dichter geschaffen, ist nun hier die erste unkennbare Spur vorhanden. Und wahrlich, wer Beethoven's Biographie kennt, wird wissen, dass zu der tragischen Weltstimmung, welche diese „Neunte" enthält, schon sein bisheriger Lebensgang ihm genug der bitteren Leiden und Kämpfe zu kosten gegeben, aus denen ein solches Weltbild sich webt. Es sollte aber noch besonderer innerer Anregungen der tiefsten Art bei ihm selbst, und sehr energischer und eigengearteter Anstösse von aussen bedürfen, ehe diese dunkelfarbige Lebensvision zur wirklichen Thatsache durch das ausgestaltete Bild selbst ward; und dabei war die Besonderheit der Bestellung der Neunten ebenso mitentscheidend, wie die Erlebnisse der Zeit von 1812 bis zum Jahre 1816, in welchem also die ersten Skizzen des Werkes erscheinen.

Darüber haben wir uns jetzt zunächst auszusprechen, weil diess mit der Geschichte und Art der Zehnten Symphonie ganz ebenso zusammenhängt wie mit der unserer Neunten.

Zunächst ist zu bemerken, das Skizzen des Scherzo's der Neunten schon um 1813 vorkommen. In demselben Jahre, und mehr noch im Herbst 1814, bei der berühmten Konzert-Akademie erlebte Beethoven durch die Vorführung

*) Auch von Goethe existirt ein kaum noch beachteter, ähnlicher Ausspruch, der bei dieser Gelegenheit der Vergessenheit entrissen werden möge. In seinen „Annalen" aus Schiller's Todesjahre schreibt der Meister von Weimar über des alten Gleim „Sammlung von Bildnissen älterer und neuerer Angehörigen" das Folgende: „Bei solchem Betrachten ward gar manches Bedenken hervorgerufen; und eines spräche ich aus: man sah über hundert Poeten und Litteratoren, aber unter diesen keinen einzigen Musiker und Komponisten. Wie? sollte jener Greis, der seinen Aeusserungen nach nur im Singen zu leben und zu athmen schien, keine Ahnung von dem eigentlichen Gesang gehabt haben? von der Tonkunst, dem wahren Element, woher alle Dichtungen entspringen, und wohin sie zurückkehren!" — H. v. W.

seiner Siebenten Symphonie zuerst in grossem Style der Oeffentlichkeit die ungemeine Wirkung seiner Künstlerschaft, wenn sich sein Gemüth ganz rein da aussprechen und seine Phantasie da ganz frei tummeln konnte, wo sie völlig zu Hause sind, in der reinen Instrumentalmusik, vor allem im Orchester. Und so steht auch da in einem Buch voll Skizzen der Cantate „der glorreiche Augenblick", womit er die hohen Gäste des Wiener Kongresses begrüssen half, die also aus dem Jahre 1814 stammt, die Notiz „Sinfonie auf zweierlei Horn." Von einer solchen ist freilich nichts bekannt geworden. Ebenso nichts von einer „Sinfonie in G-moll", wie in einem Skizzenbuche des Frühjahres 1814 mit Notabene steht. Dort heisst es auch: „Im Drurylane-Theater (in London) am 10. und auf allgemeines Begehren am 15. wiederholt worden," — nämlich das musikalische Abbild jener langen kriegerischen Zeiten, die „Schlacht bei Viktoria", eine Feier des ersten entscheidenden Sieges, den persönliche Ebenbürtigkeit dem grossen Schlachtenkaiser Napoleon abgerungen; und ebenso wie er diesen hasste, standen ihm jener Wellington und die Engländer überhaupt ungemessen hoch. Hatte er doch bei dem Aufmarsch ihrer ehern energischen Armee in diesem musikalischen Schlachtenaufrufe noch eigens sich gesagt: „Ich muss den Engländern ein wenig zeigen, was in dem *God save the king* für ein Segen ist!"

Und jetzt naht ihm denn auch dieses „edle Albion" mit einer Anerkennung, die um so ehrender ist, als in London Händel gelebt, Haydn gewirkt hatte, und ebenso sicher Mozart eine Stätte seines Ruhmes gefunden haben würde, wenn der Tod ihn nicht vor der Zeit hinweggerafft hätte. Dabei war es jetzt nicht mehr, wie bei der früheren Sucht der Musiker nach England zu gehen, der Gelderwerb allein, was dorthin zog, sondern mehr und mehr, sowie in der inneren, hatten die Engländer auch in der Weltpolitik sich mächtig und grossen Sinnes gezeigt. Schon in Beethoven's Album aus der Jugendzeit steht: „Sieh, es winkt, Freund, lange dir Albion", und wie ihn, je berühmter er ward, schon mancher Engländer mit persönlichen Aufforderungen zu einer solchen Reise bestürmt hatte, so traten jetzt nach den so entscheidenden Kongressaufführungen direkte Einladungen an ihn heran, und in der Antwort auf eine derselben sagt Beethoven (am 1. Juni 1815) selbst, dass er „immer diesen Wunsch erfüllt zu sehen gehofft habe". Ja im Tagebuche steht: „Wie schön, meine vaterländischen Gegenden wieder zu sehen, nach England reisen, dann daselbst (nämlich in Bonn, wo er geboren) vier Wochen zugebracht." Derweilen nahmen Londoner Musikhändler die Herausgabe grösserer Werke wie „Wellington's Sieg" und die A-dur-Symphonie gegen gute Bezahlung an, und im Sommer 1815 kam einer der Gründer jener obenerwähnten Philharmonischen Gesellschaft in London, der erst vor wenig Jahren 91 jährig verstorbene Musiker Charles Neate, nach Wien und ward bei der Liebenswürdigkeit seines Charakters Beethoven nahe befreundet. Mit der Bezeichnung „Seinem lieben englischen Landsmann" schrieb er ihm am 24. Januar 1816 einen Canon ins Stammbuch und empfiehlt ihn bei der Rückreise seinen Freunden Brentano in Frankfurt als einen „ebenso vorzüglichen englischen Künstler wie liebenswürdigen Menschen". Zudem hatte er seit Jahren dort einen eigenen Schüler, F. Ries aus Bonn.

Jetzt bleibt also die Bahn stäts geöffnet, und wenn auch aus der Reise selbst bekanntlich nie etwas ward, die Aussicht auf eine solche Möglichkeit, jeden Augenblick, wann er wollte, zu Ruhm und materiellem Erfolg ins Freie fort zu können, half ihm in den schwierigen Verhältnissen dieser Zeit seines Lebens nach 1815 seinen Muth stäts oben, seinen Geist frisch erhalten. Was aber die Hauptsache ist: die Verbindung mit diesen Engländern, die, wie sein eigener Ausdruck von damals lautet „meistens tüchtige Kerle sind", wirkte direkt auf sein Schaffen,

griffen, befunden worden. Denn man muss annehmen, dass mit der Angabe der Tonart der inneren Phantasie Beethov vorschwebte. Vom ersten Satze, der ja bei einer Sympho besitzen wir allerdings erst Skizzen aus dem Jahre 1816. solche, was ja durchaus nicht anzunehmen ist, aus früherer so ist bei einem Instrumentalwerk, wie die Symphonie und S mit Bezeichnung der Tonart der erste Hauch der Bewegung „Geist über den Wassern" gegeben, weil ja in der Sonaten der Fuge und anderen rein polyphonen Formen, das Ganze dem Thema komponirt, sondern, wie bei dem Dichter, aus nung eines Lebensbildes selbst gebildet wird. Fand dem Schiller, aus sicherster Beobachtung an sich selbst, dass die Thätigkeit sich zuerst als musikalische Stimmung zeige, au Bilder und die Worte hervorgehen*). Es ist bei dem poetisch dieser springende Punkt des Lebens noch unendlich mehr farbiger Schatte dahinstreichender, Stimmungseffekt, und zuerst die Tonart, deren Charakter bei jedem Tonwerke die thümlichkeit aufdeckt; und Beethoven hielt ja bekanntlich diesen Charakter der verschiedenen Tonarten. Ebenso schreibt verehrte Freundin Streicher im Jahre 1817: „Kommen Sie a (in Baden bei Wien), so denken Sie, dass Beethoven oft dort v Sie die heimlichen Tannenwälder, so denken Sie, dass da Beethov oder, wie man sagt „komponirt" hat". Er fühlte sich und Dichten heisst, aus der eigensten inneren Anschauung und l ein Bild des Lebens schaffen. Von einem solchen deutlich gesc zwar der mächtigsten Art, die je ein Dichter geschaffen, ist n unkennbare Spur vorhanden. Und wahrlich, wer Beethoven's B wird wissen, dass zu der tragischen Weltstimmung, welche diese hält, schon sein bisheriger Lebensgang ihm genug der bitteren Lei zu kosten gegeben, aus denen ein solches Weltbild sich webt. noch besonderer innerer Anregungen der tiefsten Art bei ihm sel energischer und eigengearteter Anstösse von aussen bedürfen, ehe farbige Lebensvision zur wirklichen Thatsache durch das ausgestaltet ward; und dabei war die Besonderheit der Bestellung der Neunten entscheidend, wie die Erlebnisse der Zeit von 1812 bis zum Jahr welchem also die ersten Skizzen des Werkes erscheinen.

Darüber haben wir uns jetzt zunächst auszusprechen, weil diess m schichte und Art der Zehnten Symphonie ganz ebenso zusammenhängt der unserer Neunten.

Zunächst ist zu bemerken, das Skizzen des Scherzo's der Neunte um 1813 vorkommen. In demselben Jahre, und mehr noch im Herbst bei der berühmten Konzert-Akademie erlebte Beethoven durch die Vorfü

---

*) Auch von Goethe existirt ein kaum noch beachteter, ähnlicher Ausspruch, der dieser Gelegenheit der Vergessenheit entrissen werden möge. In seinen „Annalen" Schiller's Todesjahre schreibt der Meister von Weimar über des alten Gleim „Samml von Bildnissen älterer und neuerer Angehörigen" das Folgende: „Bei solchem Betrach ward gar manches Bedenken hervorgerufen; und eines spreche ich aus: man sah über hunde Poeten und Litteratoren, aber unter diesen keinen einzigen Musiker und Komponisten. Wie sollte jener Greis, der seinen Aeusserungen nach nur im Singen zu leben und zu athmen schien, keine Ahnung von dem eigentlichen Gesang gehabt haben? von der Tonkunst, dem wahren Element, woher alle Dichtungen entspringen, und wohin sie zurückkehren!" — H. v. W.

Schaffen dasteht, als wonach eben nur noch nach neuen Entwickelungen umzuschauen war, steht demnach an sich historisch fest. Wir wollen aber jetzt darzuthun versuchen, wie sie auch naturgemäss in Beethoven's Schaffen begründet war, und ein Stück seiner ganzen Entwicklung gebildet haben würde.

Instrumentale Kompositionen, wie Lieder und Motetten oder Cantaten, in ganzen Partien herauszugeben war von altersher aus dem Bedürfniss der Musizirenden selbst hervorgegangener Brauch. So machte denn auch z. B. Philipp Emanuel Bach sogleich sechs Symphonien miteinander. Dittersdorf führte 1786 in Wien gar auf einmal zwölfe auf, und wenn man hier den Anhalt in dem Einfall findet „einige von Ovid's Metamorphosen zu charakteristischen Symphonien zu bearbeiten", so sind doch die weltbekannten zwölf Londoner Symphonien des eigentlichen Vaters der Gattung, Joseph Haydn's, eben auch ein volles Dutzend. Mozart, der dem blossen Spielgehalt bereits einen ernst poetischen und psychologischen substituirte, war vor allem in der Symphonie schon sparsamer mit solchen reinen Zahlen und gab mehr kräftige Einzelgebilde seiner schöpferischen Phantasie. Gleichwohl sind seine noch überall lebendig lebenden drei Symphonien in Es, G-moll und C im Jahre 1788 innerhalb anderthalb Monate geschrieben, gehören also, wie seine sechs Quartette, sozusagen als ein Ganzes, ein weithin leuchtendes Dreigestirn zusammen.

Eine ähnliche Empfindung, und vielleicht ein unwillkürliches Bedürfen, führte Beethoven dazu, selbst auf symphonistischem Gebiete stäts mindestens die Zweizahl der Werke zu wahren: es ist, als bedürfte die eigene Seele des Künstlers bei solchem Schaffen eine Ausgleichung des mächtig angeregten Genius durch jene Thätigkeit, wo sie für produktive Geister allein zu finden ist, — durch die Arbeit an einem völlig anders geistig gearteten wie technisch auszuführenden Werke. Bei der Ersten und Zweiten Symphonie ist diess freilich zunächst in keiner Weise nachgewiesen; es ist auch der geistige Gehalt hier noch kein so den Erschaffer des Werkes selbst innerlich anpackender und aufzehrender, und namentlich ist die in C-dur nur ein erstes sicheres Fahren in einem vorhandenen Geleise. Das Unvorhandene aber erzeugt auch auf diesem monumentalen Gebiete bereits die Eroica und sie hat bekanntlich einen ganz konkreten und individuellen Anlass. Gleichwohl kann man die dieser Dritten folgende Vierte Symphonie das aus ihr geborene Gegenstück, das Ethos zu dem Pathos des jedesmal gegebenen Gedichtes nennen; und wenn auch nach der eigenen Notiz auf der Partitur die Vierte erst im Jahre 1806, also drei Jahre nach der Eroica fertig war, so weiss man doch nicht, in welche Tage die Entstehung der grundlegenden Keime und die sie gebietende Stimmung und Idealanschauung fällt. Jedenfalls hielt sich das durch jene Meisterschöpfung eines grossen tragischen Heldengedichtes tiefinnerlich erregte und ungewöhnlich angespannte Gemüth des Künstlers gleichsam in der Schwebe, bis es sich auf das ruhig heitere Gefilde der Vierten Symphonie niederliess, das in der That auch durch keines der dazwischen liegenden zahlreichen anderen Tongebilde zu vertreten war. Denn die Symphonie ist eben für einen solchen grundechten Symphoniker, wie Beethoven es war, ein „Saft, der eilig trunken macht". „Sie ist der Wein, der zu neuen Erzeugungen begeistert, und ich bin der Bacchus, der für die Menschen diesen herrlichen Wein keltert und sie geistestrunken macht; wenn sie dann wieder nüchtern sind, dann haben sie allerlei gefischt, was sie mit auf's Trockne bringen," hat im Jahre 1810 Beethoven selbst zu Bettina Brentano gesagt, und wir wissen, dass diesem Manne die absoluteste Art aller Musik, die Instrumentalmusik, und am allermeisten die Symphonie, wie ebenfalls sein eigener Ausdruck lautet, „Feuer aus dem Geiste schlug".

und zwar in einem entscheidenden und edelsten Sinne. Denn zu einer solchen Reise war die ausschlaggebende Vorbereitung die Herstellung neuer und möglichst einschlagender Werke. Hatte doch er, von dem einmal Zelter an Goethe geschrieben, dass „seine Mutter ein Mann" gewesen sein müsse, dort als Mann mit Männern zu thun, und als Künstler mit einem Komponisten zu rivalisiren, über den sein eigenes Urtheil gelautet haben soll: „Händel ist der unerreichte Meister aller Meister. Geht hin und lernt mit wenig Mitteln so grosse Wirkungen hervorbringen!" Im Frühjahr 1816 war auch seine C-moll-Symphonie dort in glänzendster Weise aufgenommen worden, und so begreifen wir, dass er eben damals in sein Tagebuch schreibt: „Opern und alles sein lassen, nur für deine Weise schreiben!" Seine Weise aber war die Instrumentalmusik, war die Symphonie, und jetzt sollte er deren höchste Vollendung erzielen: es naht das letzte mächtige symphonische Dioskurenpaar, die Neunte und die Zehnte; und diess führt uns zu dem entscheidenden Resultat unserer historischen Darlegungen.

Die Neunte stand also bereits seit Jahren in der Peripherie diser unermüdlich schaffenden Künstler-Phantasie, und vom Jahre 1816 besitzen wir schon bestimmte Skizzen des ersten Satzes. Machtvoller tragischer Ernst ist sein Hauptcharakter; es ist der Schicksals-Kampf in seinem weitesten Umfange und der unbeengtesten Gestalt, das furchtbare Sichaufbäumen des individuellen Willens gegen eine unabänderliche Nothwendigkeit. So wird dem Meister der äussere Anlass zum weit überragenden freien Kunstwerke. Denn da von dem Jahre 1813 an, aus dem die erste feste Absicht der Reise nach London zum Zweck der Vorführung seiner neuesten Kompositionen vorliegt, diese Absicht von Jahr zu Jahr bestimmter hervortrat, so ist es erklärlich, dass eben der Charakter mannhafter Kraft und tiefen Lebensernstes, den er an dem Volke der Briten bewunderte, auch bei seinem Schaffen für jenes Volk stäts plastischer sich hervorbildete. Ja, wir werden sogleich noch sehen, dass Beethoven sich dieser Anschauung klar bewusst war, und diese Absicht bei seinem künstlerischen Schaffen ganz merklich walten liess: sogar besondere Vortheile des in London ihm zur Verfügung stehenden Orchesters sind bei der Ausführung der Neunten Symphonie für ihn bestimmend gewesen.

Nämlich sein Freund Ries, Neate und der Musikalienhändler Smart hatten es endlich dahin gebracht, dass auch geschah, was er wünschte, dass er von der Philharmonischen Gesellschaft eine offizielle Einladung mit „direkter Bestellung" von Werken erhielt.

„Mein liebster Beethoven!" schreibt am 7. Juli 1817 F. Ries, der nebst Neate jetzt einer der Direktoren der Gesellschaft war, „die Gesellschaft, wo man Ihre Kompositionen allen andern vorzieht, wünscht Ihnen einen Beweis der grossen Achtung und Erkenntlichkeit zu geben für die so vielen schönen Augenblicke, die wir durch Ihre ausserordentlichen genialen Werke so oft genossen haben .... Freunde werden Sie mit offenen Armen empfangen, und um Ihnen wenigstens einen Beweis davon zu geben, habe ich den Auftrag erhalten, Ihnen 300 Guineen unter folgenden Bedingungen anzutragen", — nämlich, dass er nach London komme und zwei grosse Symphonien schreibe; denn soviel wurden üblicherweise mindestens in jedem Konzerte der Gesellschaft gemacht. Beethoven findet in seiner uns ebenfalls erhaltenen Antwort vom 9. Juli diese Anträge „sehr schmeichelhaft", verlangt nur, da er „sogleich an der Komposition dieser grossen Symphonien anfange", einen Vorschuss und schliesst: „Möchte ich doch statt dieses Briefes selbst hinfliegen können!" Ja, eine Nachschrift versichert, dass er alle Kräfte anwenden werde, sich des ehrenvollen Auftrages einer so auserlesenen Künstlergesellschaft auf die würdigste Art zu entledigen.

„Ungeachtet des ernstlichen Vorhabens“ unterblieb die Reise; sie wäre auch für den so schwer ertaubten Mann kaum auszuführen gewesen. „Doch“, fährt unsere Quelle, die auf der Berliner Bibliothek befindliche sogenannte Fischhof'sche Handschrift fort, „stäts hatte der Wunsch in seiner Seele gehaftet, und sein Freund Ries nur die Sehnsucht auf's neue und gewaltsam angeregt. Er glaubte nirgends der Auszeichnung, wie sie sein ungeheures, viele Jahrhunderte vorauseilendes Genie verdiente, zu Theil werden zu können, als in Grossbritannien. Er wusste, dass der Geist seiner Kompositionen nirgend besser verstanden wurde. Daher die ganz natürliche Neigung für dieses Land, die sein stolzes Selbstgefühl mit Recht hegen konnte! Die Auszeichnung der Britten war ihm mehr werth, als was ihm das ganze übrige Europa geben konnte, da sie ihn zu jeder Zeit verstanden und gefühlt; denn dort ist die Kunst nicht der Mode Spiel.“

Macht nun auch schon der erste Abschreiber dieser Stelle, ein Wiener Musiker, Namens Fischhof, mit Recht ein Fragezeichen daneben, da wir wohl wissen, dass diess, so gut wie anderswo, n i c h t der Fall war und ist, so blieb dieser Glaube an die „stolzen Engländer“, wenn sie auch in seiner speziellen Kunst ein Wahn war, doch nicht ohne den erkennbarsten Einfluss auf dieselbe, und dem Verfasser der biographischen Handschrift selbst, Beethoven's langjährigem Freunde von Zmeskall, drängt sich denn auch dabei die persönliche Bemerkung auf, dass Beethoven seinen besonderen Eigenthümlichkeiten nach, wie ihn die Wiener kennen zu lernen genug Gelegenheit gehabt hätten, sich dem englischen Nationalcharakter so sehr anschmiege: „sein Selbstgefühl mag wohl zur Vorliebe für diese Nation beigetragen haben, da sie ihm selbst so auszeichnend entgegenkam.“

Wie steht es nun bei Alledem mit dem z w e i t e n der zwei grossen symphonischen Werke, zu denen er also hier so erwünschte Impulse und bestimmte Vorstellungen gewann? Denn das nächste derselben, die mächtige Neunte, lebt und redet jahraus jahrein eindringlich genug von und für sich selbst, und wir bemerken nur noch, dass die Idee der donnernd brausenden Bassrezitative im Finale auf Beethoven's Bekanntschaft mit dem gewaltigen Contrabassisten D r a g o n e t t i beruhte, der in eben diesen Konzerten in London die Bässe leitete. Von der „Zehnten“ selbst aber haben wir folgende Lebensspuren, die, so unvollkommen sie sind, doch deutlich genug Idee und Charakter verkünden.

Zunächst fährt Schindler in seinem Bericht an Moscheles fort: „Aber, lieber Freund, w e n n Beethoven diese z e h n t e S y m p h o n i e noch schreiben k ö n n t e, so befürchte ich, dass die Menschen noch nicht geboren sind, die sie verstehen sollen.“ Es ist begreiflich, dass „solchem Tropf hier alle Hoffnung schwindet“, denn dieser Famulus hat es bis an seine letzten Tage nicht zu einem wirklichen Verständniss seines Meisters, besonders in diesem seinem letzten Schaffen, gebracht. Doch hat er uns den Eindruck aufbewahrt, den das Phantasiebild auf ihn machte, das Beethoven bei dieser Gelegenheit entwickelte: es lässt einen Schluss auf das Werk ziehen, dessen grossartige Idee uns sogleich begegnen wird. „Alles zu Papier zu bringen, war in dieser häuslichen Verwirrung nicht möglich, um so mehr, da er fast immer von ungeheuren Plänen sprach, die er noch alle ausführen wollte, dabei aber zu sehr absprang“, erzählt er, und berührte dabei auch noch die Musik zum Faust, bei der Beethoven ausgerufen hatte: „Das soll was geben!“ Er endigt mit dem wohlberechtigten Ausruf: „Jammerschade, dass bei dieser unbeschreiblichen Ueberströmung seiner Phantasie, die in der Konversation oft solchen Schwung annahm, wie ich im gesunden Zustande nur selten an ihm wahrgenommen, nicht mehre verständige Zuhörer, oder besser Stenographen, zugegen waren! Welcher Gewinn wäre der Kunst aus dieser Belehrung geworden!“

Wir kommen also jetzt zu diesem merkwürdigen Plane der Zehnten Symphonie selbst, wenn anders folgende aus dem Jahre 1818 stammende Notiz auf dieses Werk zu beziehen ist. Und dem wird nach den oben gegebenen manigfachen Anhaltspunkten wohl so sein. Das Blatt lautet: *Adagio cantique* — Frommer Gesang in einer Sinfonie in den alten Tonarten (Herr Gott dich loben wir — *alleluja*), entweder für sich allein oder als Einleitung in eine Fuge. Vielleicht auf diese Weise die ganze zweite Symphonie charakterisirt, wo alsdann im letzten Stück oder schon im Adagio die Singstimmen eintraten. Die Orchester-Violinen etc. werden beim letzten Stück verzehnfacht. Oder das Adagio wird auf gewisse Weise im letzten Stück wiederholt, wobei alsdann erst die Singstimmen nach und nach eintreten. Im Text griechischer Mythos, cantique ecclésiastique — im Allegro Feier des Bacchus."

Nicht das Eintreten der Singstimmen, und wenn es diessmal schon im Adagio geschehen soll, ist die ganz „neue Idee", von der wir oben Breuning reden hörten. Diess hatte schon die Neunte Symphonie, ja die Chorfantasie. Auch die engere Verbindung der Sätze durch Hereinziehen des einen in den andern ist nur eine, allerdings hochbedeutsame, Fortentwickelung der „poetischen Intention", die der Sonatenform an sich zu Grunde lag, und bei Beethoven aufhörte, bloss latent zu sein. Von entscheidender Bedeutung ist die ethische Seite des Werkes, die man ebenfalls mit dem Worte „der Sieg des Kreuzes" bezeichnen könnte. Denn der tiefsinnigste griechische Mythos, die Mysterien des Dionysos, die in sich schon den Keim der inneren Wiedergeburt enthalten, sollen durch den *„cantique ecclésiastique"*, durch die Religion der Gnade und Liebe überwunden, oder vielmehr erfüllt und verklärt werden, und diese Vereinigung und gegenseitige Durchdringung zweier Weltanschauungen, die alle modernen Dichter und Denker beschäftigt, soll hier auf symphonischem Wege künstlerisch veranschaulicht werden, — allerdings eine „ganz neue Idee", und durch die Sicherheit der poetischen Intention eine gewaltige Erhöhung der dramatischen Kraft, die in dem Organismus der Symphonie und Sonatenform lag! Die religiöse Richtung seines Gemüthes war längst gegeben. Die bittersten Leiden und lautersten Erhebungen hatten seinen Geist mit drängender Nothwendigkeit zum Allmächtigen, Ewigen, Unendlichen emporgeführt, und nicht nur die Missa solennis, — tiefer und wahrer noch sagt diess die Stelle der Neunten Symphonie „Ihr stürzt nieder Millionen, Ahnest du den Schöpfer, Welt?" und die Freude der allumschlingenden Liebe, die sich aus solcher Empfindung von selbst gebildet. — Zudem, waren nicht die Engländer als besonders streng christlich kirchlich bekannt? Was lag also näher, als ihnen auf diesem Wege ihres nächsten Verständnisses eines wirklich Ewigen dasselbe auch auf „seine Weise" in voller Weihe und Erhabenheit vorzuführen?

Den näheren Beweis und Bestand all dieser ästhetischen und psychologischen Darlegungen mag der Freund der Sache in „Beethoven's Leben" (Leipzig 1864 bis 1877) nachlesen. Wir haben hier nur noch die Nachlese der historischen Notizen über diese „zweite Symphonie" zur Neunten zu geben.

Was zunächst die Tonart betrifft, so erzählt Karl Holz weiter: „10. Symphonie beginnt mit Andante in Es, $^3/_4$ Takt von Blasinstrumenten vorgetragen, geht plötzlich in ein stürmisches Allegro über", eben die „Feier des Bacchus". Von diesem Allegro besitzen wir die Skizzen in $^6/_8$ Takt und der Tonart C-dur, während Holz das ganze als in C-moll stehend angiebt. Und so erscheint sie auch in den weiteren Skizzen.

Als nämlich im Winter 1824 nach dem glänzenden Konzert mit der Neunten Symphonie die Londoner Pläne wieder aufgenommen wurden, gedachte er auch sogleich der Zehnten. Neate hatte ihm auf's Neue geschrieben, seine Talente

seiner Siebenten Symphonie zuerst in grossem Style der Oeffentlichkeit die ungemeine Wirkung seiner Künstlerschaft, wenn sich sein Gemüth ganz rein da aussprechen und seine Phantasie da ganz frei tummeln konnte, wo sie völlig zu Hause sind, in der reinen Instrumentalmusik, vor allem im Orchester. Und so steht auch da in einem Buch voll Skizzen der Cantate „der glorreiche Augenblick“, womit er die hohen Gäste des Wiener Kongresses begrüssen half, die also aus dem Jahre 1814 stammt, die Notiz „Sinfonie auf zweierlei Horn.“ Von einer solchen ist freilich nichts bekannt geworden. Ebenso nichts von einer „Sinfonie in G-moll“, wie in einem Skizzenbuche des Frühjahres 1814 mit Notabene steht. Dort heisst es auch: „Im Drurylane-Theater (in London) am 10. und auf allgemeines Begehren am 15. wiederholt worden,“ — nämlich das musikalische Abbild jener langen kriegerischen Zeiten, die „Schlacht bei Viktoria“, eine Feier des ersten entscheidenden Sieges, den persönliche Ebenbürtigkeit dem grossen Schlachtenkaiser Napoleon abgerungen; und ebenso wie er diesen hasste, standen ihm jener Wellington und die Engländer überhaupt ungemessen hoch. Hatte er doch bei dem Aufmarsch ihrer ehern energischen Armee in diesem musikalischen Schlachtenaufrufe noch eigens sich gesagt: „Ich muss den Engländern ein wenig zeigen, was in dem *God save the king* für ein Segen ist!“

Und jetzt naht ihm denn auch dieses „edle Albion“ mit einer Anerkennung, die um so ehrender ist, als in London Händel gelebt, Haydn gewirkt hatte, und ebenso sicher Mozart eine Stätte seines Ruhmes gefunden haben würde, wenn der Tod ihn nicht vor der Zeit hinweggerafft hätte. Dabei war es jetzt nicht mehr, wie bei der früheren Sucht der Musiker nach England zu gehen, der Gelderwerb allein, was dorthin zog, sondern mehr und mehr, sowie in der inneren, hatten die Engländer auch in der Weltpolitik sich mächtig und grossen Sinnes gezeigt. Schon in Beethoven's Album aus der Jugendzeit steht: „Sieh, es winkt, Freund, lange dir Albion“, und wie ihn, je berühmter er ward, schon mancher Engländer mit persönlichen Aufforderungen zu einer solchen Reise bestürmt hatte, so traten jetzt nach den so entscheidenden Kongressaufführungen direkte Einladungen an ihn heran, und in der Antwort auf eine derselben sagt Beethoven (am 1. Juni 1815) selbst, dass er „immer diesen Wunsch erfüllt zu sehen gehofft habe“. Ja im Tagebuche steht: „Wie schön, meine vaterländischen Gegenden wieder zu sehen, nach England reisen, dann daselbst (nämlich in Bonn, wo er geboren) vier Wochen zugebracht.“ Derweilen nahmen Londoner Musikhändler die Herausgabe grösserer Werke wie „Wellington's Sieg“ und die A-dur-Symphonie gegen gute Bezahlung an, und im Sommer 1815 kam einer der Gründer jener obenerwähnten Philharmonischen Gesellschaft in London, der erst vor wenig Jahren 91jährig verstorbene Musiker Charles Neate, nach Wien und ward bei der Liebenswürdigkeit seines Charakters Beethoven nahe befreundet. Mit der Bezeichnung „Seinem lieben englischen Landsmann“ schrieb er ihm am 24. Januar 1816 einen Canon ins Stammbuch und empfiehlt ihn bei der Rückreise seinen Freunden Brentano in Frankfurt als einen „ebenso vorzüglichen englischen Künstler wie liebenswürdigen Menschen“. Zudem hatte er seit Jahren dort einen eigenen Schüler, F. Ries aus Bonn.

Jetzt bleibt also die Bahn stäts geöffnet, und wenn auch aus der Reise selbst bekanntlich nie etwas ward, die Aussicht auf eine solche Möglichkeit, jeden Augenblick, wann er wollte, zu Ruhm und materiellem Erfolg ins Freie fort zu können, half ihm in den schwierigen Verhältnissen dieser Zeit seines Lebens nach 1815 seinen Muth stäts oben, seinen Geist frisch erhalten. Was aber die Hauptsache ist: die Verbindung mit diesen Engländern, die, wie sein eigener Ausdruck von damals lautet „meistens tüchtige Kerle sind“, wirkte direkt auf sein Schaffen,

Ueber Beethoven's X. Symphonie.

Von Ludwig Nohl.

1. Der Zwillingscharakter der Beethoven'schen Symphonien.

Die Fabel von der „Fabel" einer Zehnten Symphonie Beethovon's ist auch in weitere Kreise gedrungen. Wir wollen den Zusammenhang der Sache hier nach den Quellen vollständig darstellen, und zwar nicht etwa allein um die biographische Ignoranz falscher Autoritäten aufzudecken, sondern vor allem, weil die Sache weit über das bloss historische Interesse hinaus von Bedeutung für die künstlerische und ethische Entwickelung Beethoven's, und damit für die Kunst und das geistige Leben unserer Zeit ist.

Die erste Nachricht von einer Zehnten Symphonie Beethoven's gab sein Famulus Schindler. Es war in der Zeit, als das lange letzte Krankenlager den Meister in die bitterste materielle Bedrängung gebracht, und auf sein wiederholtes Ansuchen die Philharmonische Gesellschaft in London ihm „a conto des sich vorbereitenden Konzertes" die Summe von 1000 fl. C.-M. = 2000 ℳ gesandt hatte. „Drei Tage nach Erhalt Ihres Briefes war er äusserst aufgeregt und wollte wieder die Skizzen der Zehnten Symphonie haben, über deren Plan er mir viel sagte." „Er bestimmt sie nun fest für die philharmonische Gesellschaft," so sagt Schindler in einem Briefe vom 24. März 1827 an Moscheles, der diese Londoner Unterstützungssache hauptsächlich hatte betreiben helfen. Ich fand den Brief im Jahre 1864 in Mannheim, in Schindler's werthvollem Beethoven-Nachlass, der jetzt in Böhmen ist, und habe ihn schon 1865 veröffentlicht und dann 1866 in mein „Musikalisches Skizzenbuch" (München, Seite 282) aufgenommen. Ebendort steht eine Stelle aus dem Schreiben Beethoven's an Moscheles, das Schindler's Brief begleitete. „Sagen Sie diesen würdigen Männern, dass, wenn mir Gott meine Gesundheit wieder wird geschenkt haben, ich mein Dankgefühl auch durch Werke werde zu realisiren trachten, und daher der Gesellschaft die Wahl überlasse, was ich für sie schreiben soll. Eine ganze skizzirte Symphonie liegt in meinem Pulte." Diese Worte gehören zwar zu einem Stücke dieses Originaldiktats Beethoven's, das nachher von Schindler durchstrichen ist, und sich daher in dem wirklich abgesandten Briefe nicht befindet. Aber die obige Bemerkung Schindler's bestätigt ihren thatsächlichen Gehalt, wenn auch vielleicht das „ganze skizzirte" etwas zu weit gegriffen ist. Doch fügen wir diesem sogleich die Nachricht von Beethoven's mehrjährigem vertrauten Tischgenossen K. Holz bei: „Ich werde künftig nach der Art meines Grossmeisters Händel jährlich nur ein Oratorium und ein Konzert für irgend ein Streich- oder Blasinstrument schreiben — vorausgesetzt, dass ich meine 10. Symphonie vollendet habe." Wir werden sehen, dass Holz von dem Werke selbst schon etwas kannte. Ferner stehe hierbei eine Konversation des tauben Kranken mit seinem alten Jugendfreunde Gerhard von Breuning aus dem Januar oder Februar 1827: „Heute gefällst du mir viel besser als noch vorher. — Sind denn Gesangstimmen in der Symphonie? — „Eine ganz neue Idee!" Wir haben es also hier mit einem schon lange nach seinem entscheidenden Plane entworfenen Werke zu thun, das allerdings eine „ganz neue Idee" enthält. Jene nachher weggelassene Briefstelle aber ist schon im Jahre 1865 in den „Briefen Beethoven's" (Stuttgart, Gotha, S. 341) veröffentlicht worden.

Die Thatsache einer beabsichtigten Zehnten Symphonie nach der gewaltigen Neunten, die heute als der Schlussstein von Beethoven's monumentalem

Schaffen dasteht, als wonach eben nur noch nach neuen Entwickelungen umzuschauen war, steht demnach an sich historisch fest. Wir wollen aber jetzt darzuthun versuchen, wie sie auch naturgemäss in Beethoven's Schaffen begründet war, und ein Stück seiner ganzen Entwicklung gebildet haben würde.

Instrumentale Kompositionen, wie Lieder und Motetten oder Cantaten, in ganzen Partien herauszugeben war von altersher aus dem Bedürfniss der Musizirenden selbst hervorgegangener Brauch. So machte denn auch z. B. Philipp Emanuel Bach sogleich sechs Symphonien miteinander. Dittersdorf führte 1786 in Wien gar auf einmal zwölfe auf, und wenn man hier den Anhalt in dem Einfall findet „einige von Ovid's Metamorphosen zu charakteristischen Symphonien zu bearbeiten“, so sind doch die weltbekannten zwölf Londoner Symphonien des eigentlichen Vaters der Gattung, Joseph Haydn's, eben auch ein volles Dutzend. Mozart, der dem blossen Spielgehalt bereits einen ernst poetischen und psychologischen substituirte, war vor allem in der Symphonie schon sparsamer mit solchen reinen Zahlen und gab mehr kräftige Einzelgebilde seiner schöpferischen Phantasie. Gleichwohl sind seine noch überall lebendig lebenden drei Symphonien in Es, G-moll und C im Jahre 1788 innerhalb anderthalb Monate geschrieben, gehören also, wie seine sechs Quartette, sozusagen als ein Ganzes, ein weithin leuchtendes Dreigestirn zusammen.

Eine ähnliche Empfindung, und vielleicht ein unwillkürliches Bedürfen, führte Beethoven dazu, selbst auf symphonistischem Gebiete stäts mindestens die Zweizahl der Werke zu wahren: es ist, als bedürfte die eigene Seele des Künstlers bei solchem Schaffen eine Ausgleichung des mächtig angeregten Genius durch jene Thätigkeit, wo sie für produktive Geister allein zu finden ist, — durch die Arbeit an einem völlig anders geistig gearteten wie technisch auszuführenden Werke. Bei der Ersten und Zweiten Symphonie ist diess freilich zunächst in keiner Weise nachgewiesen; es ist auch der geistige Gehalt hier noch kein so den Erschaffer des Werkes selbst innerlich anpackender und aufzehrender, und namentlich ist die in C-dur nur ein erstes sicheres Fahren in einem vorhandenen Geleise. Das Unvorhandene aber erzeugt auch auf diesem monumentalen Gebiete bereits die Eroica und sie hat bekanntlich einen ganz konkreten und individuellen Anlass. Gleichwohl kann man die dieser Dritten folgende Vierte Symphonie das aus ihr geborene Gegenstück, das Ethos zu dem Pathos des jedesmal gegebenen Gedichtes nennen; und wenn auch nach der eigenen Notiz auf der Partitur die Vierte erst im Jahre 1806, also drei Jahre nach der Eroica fertig war, so weiss man doch nicht, in welche Tage die Entstehung der grundlegenden Keime und die sie gebietende Stimmung und Idealanschauung fällt. Jedenfalls hielt sich das durch jene Meisterschöpfung eines grossen tragischen Heldengedichtes tiefinnerlich erregte und ungewöhnlich angespannte Gemüth des Künstlers gleichsam in der Schwebe, bis es sich auf das ruhig heitere Gefilde der Vierten Symphonie niederliess, das in der That auch durch keines der dazwischen liegenden zahlreichen anderen Tongebilde zu vertreten war. Denn die Symphonie ist eben für einen solchen grundechten Symphoniker, wie Beethoven es war, ein „Saft, der eilig trunken macht“. „Sie ist der Wein, der zu neuen Erzeugungen begeistert, und ich bin der Bacchus, der für die Menschen diesen herrlichen Wein keltert und sie geistestrunken macht; wenn sie dann wieder nüchtern sind, dann haben sie allerlei gefischt, was sie mit auf's Trockne bringen,“ hat im Jahre 1810 Beethoven selbst zu Bettina Brentano gesagt, und wir wissen, dass diesem Manne die absoluteste Art aller Musik, die Instrumentalmusik, und am allermeisten die Symphonie, wie ebenfalls sein eigener Ausdruck lautet, „Feuer aus dem Geiste schlug“.

Bemerkenswerth ist, dass das Hauptmotiv der C-moll-Symphonie schon aus jener Zeit stammt, als ihm in der That „das Schicksal an die Pforte pochte", wo er „dem Schicksal in den Rachen greifen wollte", aus der Zeit der beginnenden Taubheit. Denn dasselbe kommt, nebst der Melodie des Adagio's, bereits in den Skizzen der Sechs Quartette Op. 18. vor, die aus dem Ende des vorigen Jahrhunderts stammen. Begonnen ward das Werk aber erst um 1805, als die Vierte jedenfalls zur letzten Ausgestaltung seinen inneren Menschen nicht mehr brauchte, und die Ausarbeitung fällt gar in das Jahr 1807. Mit ihr zugleich entstand die Sechste, die Pastoral-Symphonie: ja sie sollte ursprünglich Nr. 5 sein, was also auf eine frühere Intentionirung des Werkes hinweist; und wirklich fällt diese, wenn auch nicht vor die Entstehung der Motive der C-moll-Symphonie, doch vor deren Ausarbeitung, und zwar in jenes Jahr 1802, als Beethoven durch Krankheit, und vor allem durch die Taubheit, die furchtbarsten inneren Kämpfe und Aufwühlungen des Gemüths erlebte, und zum ersten Male nach einem Halt von aussen suchte. Die Stimmung der Pastoral-Symphonie ist der gewonnene Friede, den Beethoven in jenem harten Sommer von 1802 so schmerzlich suchte, dass er glaubte an diesem inneren Zwiespalt zu Grunde zu gehen, und nur durch die Kunst, durch das Bewusstsein seiner hohen Aufgaben am Selbstmorde verhindert ward. Er verfasste jenes ergreifende Schriftstück, das man als das Heiligenstädter Testament kennt, und dessen Schlusswort das Programm der Pastoral-Symphonie ist. „O Vorsehung, lass einmal einen reinen Tag der Freude mir erscheinen; so lange schon ist der wahren Freude inniger Widerhall mir fremd. Wann, o wann, o Gottheit, kann ich im „Tempel der Natur" und der Menschen ihn wieder fühlen?" sagt er dort zum Schluss. Und wenn er dann schmerzlich erregt ausruft: „Nie? nein es wäre zu hart" so sagt uns die „Erinnerung an das Landleben", die jene Pastoral-Symphonie schildern soll, dass ihm indessen wirklich die stumme Natur nicht mehr bloss „Zeuge seiner Thätigkeit'„ sondern helfende Mutter und Trösterin geworden, — weshalb denn auch ausdrücklich von ihm selbst dazu bemerkt wird: „Mehr Ausdruck der Empfindung als Mahlerey." Nach dem fürchterlichen Schicksalskampfe, der „die Welt in Trümmern schlagen" wollte, nach dieser Fünften Symphonie, während deren Ausarbeitung er in der That damit umging, den Faust zu komponiren, da war es die Stimmung jenes Monologes: „Erhabener Geist, du gabst mir alles", womit Faust einsam in Wald und Höhle sinnend „in die Tiefen der Natur wie in den Busen eines Freundes schaut, und im stillen Busch, in Luft und Wasser seine Brüder kennen lernt", — diese Stimmung des ruhigen Sichwiederfindens in dem All der Wesen und der Schöpfung — dessen er nach jenem, fast ihn selbst zerstörenden Kampfe um den ebenso über alles Dasein erhebenden Jubelrausch des Finales bedurfte: abermals das Ethos nach dem Pathos, das Ausruhen der Kraft im stillen Sein, das Niedersinken der Fittige von himmelstürmendem Fluge zu dem ruhigen Mitgenusse der Welt, wo er dann in diesem Alldasein ebenfalls sich selbst gezeigt wird und „seiner eigenen Brust geheime tiefe Wunden sich öffnen". Der an das Religiöse sich anlehnende Schluss-Hymnus des Werkes war die von selbst sich ergebende Folge solcher Wiederanknüpfung des individuellen Daseins an das allgemeinsame ewige Sein.

Nun kommen op. 92 und 93, gleich jener Fünften (op. 67) und Sechsten (op. 68) sogar äusserlich kenntlich als eng zusammenhangendes Geschwister-, wie Zwillingspaar, und wenn auf der Siebenten steht „1812, 13. May" und auf der Achten „im Monath Oktober 1812", so ist die Geburtsstunde der Beiden doch dieselbe, das halbe Jahr gilt eine Stunde; und nicht die Konzeption und Austragung, nur die zufällige Ausarbeitung hat das eine Produkt dem andern um

eine kurze Spanne vorausgehen lassen. Die Nummerirung hat aber hier offenbar sogleich fest gestanden; denn in dem Hauptskizzenbuche beider Werke, das sich heute leider in Russland befindet, folgte die Achte auf die Siebente. Die Hinweisung auf die innere Verbindung und Ausgleichung durch die allermerklichste Gegensätzlichkeit der beiden Werke brauchen wir hier nicht zu wiederholen; es ist Alles zu evident. Allein wie die A-dur-Symphonie gleich der Eroica mehr äusseren als inneren Erlebnissen und Anstössen ihr Dasein verdankt, indem sie wie ein Wiederspiel der frohgemuthen Allbewegung der manigfachen Stämme Oesterreichs zur Abwerfung des Fremdenjochs in dem ersten deutschen Befreiungskriege von 1809 erscheint, und daher in der That, von R. Wagner ingeniös, oder vielmehr mit dem sicheren Instinkt der Kongenialität, so genannt, eine „Apotheose des Tanzes" als Körper- und Gebärdenausdruck der inneren Bewegung bis zum Marsch und Kampfspiele der Kriege ist: so begreift man hier auch die auffallende Aehnlichkeit und den Parallelismus der vierten mit der achten Symphonie, die bis in die Rhythmik und Färbung hinein deutlich zu verfolgen sind.

Hiernach kann es nun nicht wohl mehr Verwunderung erregen, was Beethoven im Sommer 1822 zu Rochlitz äusserte, und was dieser in seinem Buche: „Für Freunde der Tonkunst" (IV, 358) uns aufbewahrt hat: „Ich trage mich schon eine Zeit her mit drei anderen grossen Werken. Diese muss ich erst vom Halse haben: zwei grosse Symphonien und jede anders, jede auch anders als meine übrigen!" Das Dritte war das ungeschrieben gebliebene Oratorium „Der Sieg des Kreuzes"; dessen Idee uns noch wieder begegnen wird; die Symphonien waren die neunte und die zehnte, deren erstere im nächsten Jahre, 1823, fertig wurde. Der Auftrag aber, den Beethoven eben um jener Werke willen nicht annehmen konnte, war, eine Musik zu Goethe's Faust zu schreiben. Wir werden der inneren Verwandtschaft dieser unserer grössten tragischen Dichtung mit der Neunten Symphonie ebenfalls noch begegnen, gehen aber jetzt zur Entstehungsgeschichte dieses letzten mächtigen symphonistischen Zwillingspaares über.

2. Die Neunte und die Zehnte.

„Kurz alles, was die Gesellschaft nur wünscht, werde ich mich zu erfüllen bestreben, und noch nie bin ich mit solcher Liebe an ein Werk gegangen," lautet es zum Schluss des ausgelassenen Stückes von dem obigen Briefe an Moscheles, und wirklich darin steht noch: „Möge nur der Himmel mir recht bald wieder meine Gesundheit schenken, und ich werde den edelmüthigen Engländern zeigen, wie sehr ich ihre Theilnahme an meinem traurigen Schicksal zu würdigen weiss." Ward auch diese den „edelmüthigen Engländern" bestimmte Zehnte nicht fertig, — wir verdanken doch den Engländern die Neunte. Von dem Umstande dieser Bestellung hängt diessmal zum Theil das Zwillingsthum auch dieser neuen und grössten Meisterschöpfung ab. Wir müssen daher etwas näher darauf eingehen. Denn auch der Charakter beider Werke, ihre vorherrschend geistig-poetische Tendenz, und damit der Fortschritt der Beethoven'schen Symphonie zu den Anfängen einer symphonischen Richtung, wie wir sie heute durch Liszt besitzen, hängt davon ab; und so ist dieser Anlass der Entstehung jener Werke in der That von Bedeutung für die Weiterbildung unserer Kunst überhaupt.

Die Absicht neuer Symphonien finden wir allerdings während der Komposition und nach Vollendung der Siebenten und Achten im Jahre 1812. Die genannten Peter'schen Skizzen enthalten beim zweiten Satz der 7. Symphonie die Worte „2. Sinfonie D-moll" und noch sicherer hinweisend zwischen den Skizzen der Achten: „Sinfonie in D-moll — 3. Sinfonie." Es war also als Gegenstück zur Achten die Neunte denn doch nicht entsprechend, das heisst zu hoch ge-

griffen, befunden worden. Denn man muss annehmen, dass es diese war, welche mit der Angabe der Tonart der inneren Phantasie Beethoven's als sicheres Bild vorschwebte. Vom ersten Satze, der ja bei einer Symphonie entscheidend ist, besitzen wir allerdings erst Skizzen aus dem Jahre 1816. Allein selbst, wenn solche, was ja durchaus nicht anzunehmen ist, aus früherer Zeit nicht existirten, so ist bei einem Instrumentalwerk, wie die Symphonie und Sonate es sind, schon mit Bezeichnung der Tonart der erste Hauch der Bewegung, der schöpferische „Geist über den Wassern" gegeben, weil ja in der Sonatenform nicht, wie bei der Fuge und anderen rein polyphonen Formen, das Ganze architektonisch aus dem Thema komponirt, sondern, wie bei dem Dichter, aus der inneren Erscheinung eines Lebensbildes selbst gebildet wird. Fand demgemäss doch schon Schiller, aus sicherster Beobachtung an sich selbst, dass die dichterisch schaffende Thätigkeit sich zuerst als musikalische Stimmung zeige, aus der dann erst die Bilder und die Worte hervorgehen*). Es ist bei dem poetisch schaffenden Musiker dieser springende Punkt des Lebens noch unendlich mehr ein solcher, wie ein farbiger Schatte dahinstreichender, Stimmungseffekt, und ihn fixirt offenbar zuerst die Tonart, deren Charakter bei jedem Tonwerke die bestimmteste Eigenthümlichkeit aufdeckt; und Beethoven hielt ja bekanntlich fast eigensinnig auf diesen Charakter der verschiedenen Tonarten. Ebenso schreibt er selbst an seine verehrte Freundin Streicher im Jahre 1817: „Kommen Sie an die alten Ruinen (in Baden bei Wien), so denken Sie, dass Beethoven oft dort verweilt; durchirren Sie die heimlichen Tannenwälder, so denken Sie, dass da Beethoven oft gedichtet, oder, wie man sagt „komponirt" hat". Er fühlte sich also als Dichter, und Dichten heisst, aus der eigensten inneren Anschauung und Empfindung heraus ein Bild des Lebens schaffen. Von einem solchen deutlich geschauten Bilde, und zwar der mächtigsten Art, die je ein Dichter geschaffen, ist nun hier die erste unkennbare Spur vorhanden. Und wahrlich, wer Beethoven's Biographie kennt, wird wissen, dass zu der tragischen Weltstimmung, welche diese „Neunte" enthält, schon sein bisheriger Lebensgang ihm genug der bitteren Leiden und Kämpfe zu kosten gegeben, aus denen ein solches Weltbild sich webt. Es sollte aber noch besonderer innerer Anregungen der tiefsten Art bei ihm selbst, und sehr energischer und eigengearteter Anstösse von aussen bedürfen, ehe diese dunkelfarbige Lebensvision zur wirklichen Thatsache durch das ausgestaltete Bild selbst ward; und dabei war die Besonderheit der Bestellung der Neunten ebenso mitentscheidend, wie die Erlebnisse der Zeit von 1812 bis zum Jahre 1816, in welchem also die ersten Skizzen des Werkes erscheinen.

Darüber haben wir uns jetzt zunächst auszusprechen, weil diess mit der Geschichte und Art der Zehnten Symphonie ganz ebenso zusammenhängt wie mit der unserer Neunten.

Zunächst ist zu bemerken, das Skizzen des Scherzos der Neunten schon um 1813 vorkommen. In demselben Jahre, und mehr noch im Herbst 1814, bei der berühmten Konzert-Akademie erlebte Beethoven durch die Vorführung

---

*) Auch von Goethe existirt ein kaum noch beachteter, ähnlicher Ausspruch, der bei dieser Gelegenheit der Vergessenheit entrissen werden möge. In seinen „Annalen" aus Schiller's Todesjahre schreibt der Meister von Weimar über des alten Gleim „Sammlung von Bildnissen älterer und neuerer Angehörigen" das Folgende: „Bei solchem Betrachten ward gar manches Bedenken hervorgerufen; und eines spreche ich aus: man sah über hundert Poeten und Litteratoren, aber unter diesen keinen einzigen Musiker und Komponisten. Wie? sollte jener Greis, der seinen Aeusserungen nach nur im Singen zu leben und zu athmen schien, keine Ahnung von dem eigentlichen Gesang gehabt haben? von der Tonkunst, dem wahren Element, woher alle Dichtungen entspringen, und wohin sie zurückkehren!" — H. v. W.

seiner Siebenten Symphonie zuerst in grossem Style der Oeffentlichkeit die ungemeine Wirkung seiner Künstlerschaft, wenn sich sein Gemüth ganz rein da aussprechen und seine Phantasie da ganz frei tummeln konnte, wo sie völlig zu Hause sind, in der reinen Instrumentalmusik, vor allem im Orchester. Und so steht auch da in einem Buch voll Skizzen der Cantate „der glorreiche Augenblick“, womit er die hohen Gäste des Wiener Kongresses begrüssen half, die also aus dem Jahre 1814 stammt, die Notiz „Sinfonie auf zweierlei Horn.“ Von einer solchen ist freilich nichts bekannt geworden. Ebenso nichts von einer „Sinfonie in G-moll“, wie in einem Skizzenbuche des Frühjahres 1814 mit Notabene steht. Dort heisst es auch: „Im Drurylane-Theater (in London) am 10. und auf allgemeines Begehren am 15. wiederholt worden,“ — nämlich das musikalische Abbild jener langen kriegerischen Zeiten, die „Schlacht bei Viktoria“, eine Feier des ersten entscheidenden Sieges, den persönliche Ebenbürtigkeit dem grossen Schlachtenkaiser Napoleon abgerungen; und ebenso wie er diesen hasste, standen ihm jener Wellington und die Engländer überhaupt ungemessen hoch. Hatte er doch bei dem Aufmarsch ihrer ehern energischen Armee in diesem musikalischen Schlachtenaufrufe noch eigens sich gesagt: „Ich muss den Engländern ein wenig zeigen, was in dem *God save the king* für ein Segen ist!“

Und jetzt naht ihm denn auch dieses „edle Albion“ mit einer Anerkennung, die um so ehrender ist, als in London Händel gelebt, Haydn gewirkt hatte, und ebenso sicher Mozart eine Stätte seines Ruhmes gefunden haben würde, wenn der Tod ihn nicht vor der Zeit hinweggerafft hätte. Dabei war es jetzt nicht mehr, wie bei der früheren Sucht der Musiker nach England zu gehen, der Gelderwerb allein, was dorthin zog, sondern mehr und mehr, sowie in der inneren, hatten die Engländer auch in der Weltpolitik sich mächtig und grossen Sinnes gezeigt. Schon in Beethoven's Album aus der Jugendzeit steht: „Sieh, es winkt, Freund, lange dir Albion“, und wie ihn, je berühmter er ward, schon mancher Engländer mit persönlichen Aufforderungen zu einer solchen Reise bestürmt hatte, so traten jetzt nach den so entscheidenden Kongressaufführungen direkte Einladungen an ihn heran, und in der Antwort auf eine derselben sagt Beethoven (am 1. Juni 1815) selbst, dass er „immer diesen Wunsch erfüllt zu sehen gehofft habe“. Ja im Tagebuche steht: „Wie schön, meine vaterländischen Gegenden wieder zu sehen, nach England reisen, dann daselbst (nämlich in Bonn, wo er geboren) vier Wochen zugebracht.“ Derweilen nahmen Londoner Musikhändler die Herausgabe grösserer Werke wie „Wellington's Sieg“ und die A-dur-Symphonie gegen gute Bezahlung an, und im Sommer 1815 kam einer der Gründer jener obenerwähnten Philharmonischen Gesellschaft in London, der erst vor wenig Jahren 91jährig verstorbene Musiker Charles Neate, nach Wien und ward bei der Liebenswürdigkeit seines Charakters Beethoven nahe befreundet. Mit der Bezeichnung „Seinem lieben englischen Landsmann“ schrieb er ihm am 24. Januar 1816 einen Canon ins Stammbuch und empfiehlt ihn bei der Rückreise seinen Freunden Brentano in Frankfurt als einen „ebenso vorzüglichen englischen Künstler wie liebenswürdigen Menschen“. Zudem hatte er seit Jahren dort einen eigenen Schüler, F. Ries aus Bonn.

Jetzt bleibt also die Bahn stäts geöffnet, und wenn auch aus der Reise selbst bekanntlich nie etwas ward, die Aussicht auf eine solche Möglichkeit, jeden Augenblick, wann er wollte, zu Ruhm und materiellem Erfolg ins Freie fort zu können, half ihm in den schwierigen Verhältnissen dieser Zeit seines Lebens nach 1815 seinen Muth stäts oben, seinen Geist frisch erhalten. Was aber die Hauptsache ist: die Verbindung mit diesen Engländern, die, wie sein eigener Ausdruck von damals lautet „meistens tüchtige Kerle sind“, wirkte direkt auf sein Schaffen,

und zwar in einem entscheidenden und edelsten Sinne. Denn zu einer solchen Reise war die ausschlaggebende Vorbereitung die Herstellung neuer und möglichst einschlagender Werke. Hatte doch er, von dem einmal Zelter an Goethe geschrieben, dass „seine Mutter ein Mann" gewesen sein müsse, dort als Mann mit Männern zu thun, und als Künstler mit einem Komponisten zu rivalisiren, über den sein eigenes Urtheil gelautet haben soll: „Händel ist der unerreichte Meister aller Meister. Geht hin und lernt mit wenig Mitteln so grosse Wirkungen hervorbringen!" Im Frühjahr 1816 war auch seine C-moll-Symphonie dort in glänzendster Weise aufgenommen worden, und so begreifen wir, dass er eben damals in sein Tagebuch schreibt: „Opern und alles sein lassen, nur für deine Weise schreiben!" Seine Weise aber war die Instrumentalmusik, war die Symphonie, und jetzt sollte er deren höchste Vollendung erzielen: es naht das letzte mächtige symphonische Dioskurenpaar, die Neunte und die Zehnte; und diess führt uns zu dem entscheidenden Resultat unserer historischen Darlegungen.

Die Neunte stand also bereits seit Jahren in der Peripherie diser unermüdlich schaffenden Künstler-Phantasie, und vom Jahre 1816 besitzen wir schon bestimmte Skizzen des ersten Satzes. Machtvoller tragischer Ernst ist sein Hauptcharakter; es ist der Schicksals-Kampf in seinem weitesten Umfange und der unbeengtesten Gestalt, das furchtbare Sichaufbäumen des individuellen Willens gegen eine unabänderliche Nothwendigkeit. So wird dem Meister der äussere Anlass zum weit überragenden freien Kunstwerke. Denn da von dem Jahre 1813 an, aus dem die erste feste Absicht der Reise nach London zum Zweck der Vorführung seiner neuesten Kompositionen vorliegt, diese Absicht von Jahr zu Jahr bestimmter hervortrat, so ist es erklärlich, dass eben der Charakter mannhafter Kraft und tiefen Lebensernstes, den er an dem Volke der Briten bewunderte, auch bei seinem Schaffen für jenes Volk stäts plastischer sich hervorbildete. Ja, wir werden sogleich noch sehen, dass Beethoven sich dieser Anschauung klar bewusst war, und diese Absicht bei seinem künstlerischen Schaffen ganz merklich walten liess: sogar besondere Vortheile des in London ihm zur Verfügung stehenden Orchesters sind bei der Ausführung der Neunten Symphonie für ihn bestimmend gewesen.

Nämlich sein Freund Ries, Neate und der Musikalienhändler Smart hatten es endlich dahin gebracht, dass auch geschah, was er wünschte, dass er von der Philharmonischen Gesellschaft eine offizielle Einladung mit „direkter Bestellung" von Werken erhielt.

„Mein liebster Beethoven!" schreibt am 7. Juli 1817 F. Ries, der nebst Neate jetzt einer der Direktoren der Gesellschaft war, „die Gesellschaft, wo man Ihre Kompositionen allen andern vorzieht, wünscht Ihnen einen Beweis der grossen Achtung und Erkenntlichkeit zu geben für die so vielen schönen Augenblicke, die wir durch Ihre ausserordentlichen genialen Werke so oft genossen haben .... Freunde werden Sie mit offenen Armen empfangen, und um Ihnen wenigstens einen Beweis davon zu geben, habe ich den Auftrag erhalten, Ihnen 300 Guineen unter folgenden Bedingungen anzutragen", — nämlich, dass er nach London komme und zwei grosse Symphonien schreibe; denn soviel wurden üblicherweise mindestens in jedem Konzerte der Gesellschaft gemacht. Beethoven findet in seiner uns ebenfalls erhaltenen Antwort vom 9. Juli diese Anträge „sehr schmeichelhaft", verlangt nur, da er „sogleich an der Komposition dieser grossen Symphonien anfange", einen Vorschuss und schliesst: „Möchte ich doch statt dieses Briefes selbst hinfliegen können!" Ja, eine Nachschrift versichert, dass er alle Kräfte anwenden werde, sich des ehrenvollen Auftrages einer so auserlesenen Künstlergesellschaft auf die würdigste Art zu entledigen.

„Ungeachtet des ernstlichen Vorhabens“ unterblieb die Reise; sie wäre auch für den so schwer ertaubten Mann kaum auszuführen gewesen. „Doch“, fährt unsere Quelle, die auf der Berliner Bibliothek befindliche sogenannte Fischhof'sche Handschrift fort, „stäts hatte der Wunsch in seiner Seele gehaftet, und sein Freund Ries nur die Sehnsucht auf's neue und gewaltsam angeregt. Er glaubte nirgends der Auszeichnung, wie sie sein ungeheures, viele Jahrhunderte vorauseilendes Genie verdiente, zu Theil werden zu können, als in Grossbritannien. Er wusste, dass der Geist seiner Kompositionen nirgend besser verstanden wurde. Daher die ganz natürliche Neigung für dieses Land, die sein stolzes Selbstgefühl mit Recht hegen konnte! Die Auszeichnung der Britten war ihm mehr werth, als was ihm das ganze übrige Europa geben konnte, da sie ihn zu jeder Zeit verstanden und gefühlt; denn dort ist die Kunst nicht der Mode Spiel.“

Macht nun auch schon der erste Abschreiber dieser Stelle, ein Wiener Musiker, Namens Fischhof, mit Recht ein Fragezeichen daneben, da wir wohl wissen, dass diess, so gut wie anderswo, nicht der Fall war und ist, so blieb dieser Glaube an die „stolzen Engländer“, wenn sie auch in seiner speziellen Kunst ein Wahn war, doch nicht ohne den erkennbarsten Einfluss auf dieselbe, und dem Verfasser der biographischen Handschrift selbst, Beethoven's langjährigem Freunde von Zmeskall, drängt sich denn auch dabei die persönliche Bemerkung auf, dass Beethoven seinen besonderen Eigenthümlichkeiten nach, wie ihn die Wiener kennen zu lernen genug Gelegenheit gehabt hätten, sich dem englischen Nationalcharakter so sehr anschmiege: „sein Selbstgefühl mag wohl zur Vorliebe für diese Nation beigetragen haben, da sie ihm selbst so auszeichnend entgegenkam.“

Wie steht es nun bei Alledem mit dem zweiten der zwei grossen symphonischen Werke, zu denen er also hier so erwünschte Impulse und bestimmte Vorstellungen gewann? Denn das nächste derselben, die mächtige Neunte, lebt und redet jahraus jahrein eindringlich genug von und für sich selbst, und wir bemerken nur noch, dass die Idee der donnernd brausenden Bassrezitative im Finale auf Beethoven's Bekanntschaft mit dem gewaltigen Contrabassisten Dragonetti beruhte, der in eben diesen Konzerten in London die Bässe leitete. Von der „Zehnten“ selbst aber haben wir folgende Lebensspuren, die, so unvollkommen sie sind, doch deutlich genug Idee und Charakter verkünden.

Zunächst fährt Schindler in seinem Bericht an Moscheles fort: „Aber, lieber Freund, wenn Beethoven diese zehnte Symphonie noch schreiben könnte, so befürchte ich, dass die Menschen noch nicht geboren sind, die sie verstehen sollen.“ Es ist begreiflich, dass „solchem Tropf hier alle Hoffnung schwindet“, denn dieser Famulus hat es bis an seine letzten Tage nicht zu einem wirklichen Verständniss seines Meisters, besonders in diesem seinem letzten Schaffen, gebracht. Doch hat er uns den Eindruck aufbewahrt, den das Phantasiebild auf ihn machte, das Beethoven bei dieser Gelegenheit entwickelte: es lässt einen Schluss auf das Werk ziehen, dessen grossartige Idee uns sogleich begegnen wird. „Alles zu Papier zu bringen, war in dieser häuslichen Verwirrung nicht möglich, um so mehr, da er fast immer von ungeheuren Plänen sprach, die er noch alle ausführen wollte, dabei aber zu sehr absprang“, erzählt er, und berührte dabei auch noch die Musik zum Faust, bei der Beethoven ausgerufen hatte: „Das soll was geben!“ Er endigt mit dem wohlberechtigten Ausruf: „Jammerschade, dass bei dieser unbeschreiblichen Ueberströmung seiner Phantasie, die in der Konversation oft solchen Schwung annahm, wie ich im gesunden Zustande nur selten an ihm wahrgenommen, nicht mehre verständige Zuhörer, oder besser Stenographen, zugegen waren! Welcher Gewinn wäre der Kunst aus dieser Belehrung geworden!“

und zwar in einem entscheidenden und edelsten Sinne.
Reise war die ausschlaggebende Vorbereitung die Herstell
einschlagender Werke. Hatte doch er, von dem einmal
schrieben, dass „seine Mutter ein Mann" gewesen sein n
Männern zu thun, und als Künstler mit einem Komponi
den sein eigenes Urtheil gelautet haben soll: „Händel is
aller Meister. Geht hin und lernt mit wenig Mitteln s
vorbringen!" Im Frühjahr 1816 war auch seine C-
glänzendster Weise aufgenommen worden, und so begreif
mals in sein Tagebuch schreibt: „Opern und alles se
Weise schreiben!" Seine Weise aber war die Instrume
phonie, und jetzt sollte er deren höchste Vollendung er
mächtige symphonische Dioskurenpaar, die Neunte und
führt uns zu dem entscheidenden Resultat unserer histo

Die Neunte stand also bereits seit Jahren in der l
lich schaffenden Künstler-Phantasie, und vom Jahre 181
stimmte Skizzen des ersten Satzes. Machtvoller tragisc
charakter; es ist der Schicksals-Kampf in seinem we
unbeengtesten Gestalt, das furchtbare Sichaufbäumen
gegen eine unabänderliche Nothwendigkeit. So wird
Anlass zum weit überragenden freien Kunstwerke. De
an, aus dem die erste feste Absicht der Reise nach L
führung seiner neuesten Kompositionen vorliegt, diese A
stimmter hervortrat, so ist es erklärlich, dass eben der
und tiefen Lebensernstes, den er an dem Volke der I
seinem Schaffen für jenes Volk stäts plastischer sich he
sogleich noch sehen, dass Beethoven sich dieser Ans
und diese Absicht bei seinem künstlerischen Schaffen
sogar besondere Vortheile des in London ihm zur Ver
sind bei der Ausführung der Neunten Symphonie f

Nämlich sein Freund Ries, Neate und der Mu
es endlich dahin gebracht, dass auch geschah, was
Philharmonischen Gesellschaft eine offizielle Einlad
von Werken erhielt.

„Mein liebster Beethoven!" schreibt am 7.
Neate jetzt einer der Direktoren der Gesellschaft
Ihre Kompositionen allen andern vorzieht, wünscht
Achtung und Erkenntlichkeit zu geben für die so
wir durch Ihre ausserordentlichen genialen Werke
Freunde werden Sie mit offenen Armen empfan
einen Beweis davon zu geben, habe ich den Auft
unter folgenden Bedingungen anzutragen", —
komme und zwei grosse Symphonien schreibe;
mindestens in jedem Konzerte der Gesellschaft
seiner uns ebenfalls erhaltenen Antwort vom 9. J
haft", verlangt nur, da er „sogleich an der Kom
anfange", einen Vorschuss und schliesst: „M
selbst hinfliegen können!" Ja, eine Nachschr
anwenden werde, sich des ehrenvollen Auftrag
Gesellschaft auf die würdigste Art zu entledig

Düsseldorf.	W. Schauseil, Musikdirektor.
Durlach (Baden).	H. Walz & Comp., Buchhandlung.
Eichstätt (Bayern).	Ant. Stillkrauth, Buchhandlung.
Eisleben (Prov. Sachs.).	Kuhnt'sche Buchhandlung.
Eger i. B.	Lorenz Kammerer.
Elberfeld.	E. Lucas jun., Buchhändler.
Ems.	L. J. Kirchberger, Buchhandlung.
Erlangen i. Bayern.	Th. Krische, Universitäts-Buchhandlung.
Essen.	Dr. Niemeyer, Rechtsanwalt.
Erfurt i. Thüringen.	Ferd. Deutsch (auf Schloss Heldrungen).
Eutritzsch b. Leipzig.	J. Grob, Verlagshandlung.
Forst i. Lausitz.	H. G. Janssen, Buchhändler.
Florenz.	Herm. Loescher, Buchhandlung.
Frankenhausen i. Th.	Ferd. Deutsch (auf Schloss Heldrungen).
Frankenthal (Bayern).	Jul. Henrichs, Musikalienhandlung.
Frankfurt a. M.	Steyl & Thomas, Hof-Musikalienhandlung.
Frankfurt a. Oder.	Bratfisch, Musikalienhandlung.
Fredeburg i. W.	Bering, Amtsrichter.
Freiburg i. Br.	Dimmler, Musikdirektor.
Fürth.	Paul Winkler, Fabrikbesitzer, Rosenstrasse 2.
Fulda.	Richard Maier, Musikalienhandlung.
Gardelegen (Provinz Sachsen).	J. Manger, Buchhandlung.
Gera (Frstenth. Reuss).	Kanitz's Buchhandlung.
Giessen.	Prof. H. Siebeck, Frankfurterstr. 36.
Gifhorn (Hannover).	H. Schulze, Buchhandlung.
Glauchau (Sachsen).	Anno Peschke, Buchhandlung.
Glogau (Schlesien).	E. Zimmermann.
Gmünd (Würtemberg).	F. Manz, Buchhandlung.
Gnesen (Prov. Posen).	F. Golisch, Buchhändler.
Goch a./Niers (Rheinprovinz).	Joh. Theberath.
Gohlis b. Leipzig.	Theod. Fritzsche, Buchhandlung.
Goslar.	Dr. M. Krafft, Gymnasiallehrer.
Görlitz (Schlesien).	Philipp, Musikdirektor.
Goldap (Ostpreussen).	C. Schroeder, Buchhandlung.
Gotha.	Hermann Tietz, Hofpianist, Auguststrasse 3.
Göttingen a. d. L.	Dr. Ludwig Schemann.
Graz.	Dr. Friedrich von Hausegger. (Z.-V.).
Grimma (Sachsen).	G. Geusel, Buchhandlung.
Grossenhain (Sachsen).	Georg H. Zschille.
Gross-Strehlitz (Schlesien).	A. Wilpert, Buchhandlung.
Gumbinnen (Ostpreuss.).	C. Sterzel, Buchhandlung.
Hagen i. Westfalen.	Emil Kayser, Musikaliendirektor.
Hagenau (Elsass-Lothringen).	F. Ruckstuhl, Buchhandlung.
Halle a. d. S.	H. Rückert, Referendar.
Hainburg a. d. Donau.	Franz Holdhaus.
Hamburg.	Armbrust, Musikdirektor, a. d. Petrikirche 5. (Z.-V.)
„	H. Hofmann, Redakteur der „Hamb. Nachrichten".
„	Dr. jur. F. H. Behn, Eggendorfer Chaussée 13a.
Hameln (Hannover).	Ad. Brecht, Buchhandlung.
Hannover.	H. Vitzthum, k. Kammermusiker.
Harburg (Hannover).	G. Elkan, Buchhandlung.

Wir kommen also jetzt zu diesem merkwürdigen Plane der Zehnten Symphonie selbst, wenn anders folgende aus dem Jahre 1818 stammende Notiz auf dieses Werk zu beziehen ist. Und dem wird nach den oben gegebenen manigfachen Anhaltspunkten wohl so sein. Das Blatt lautet: *Adagio cantique* — Frommer Gesang in einer Sinfonie in den alten Tonarten (Herr Gott dich loben wir — *alleluja*), entweder für sich allein oder als Einleitung in eine Fuge. Vielleicht auf diese Weise die ganze zweite Symphonie charakterisirt, wo alsdann im letzten Stück oder schon im Adagio die Singstimmen eintraten. Die Orchester-Violinen etc. werden beim letzten Stück verzehnfacht. Oder das Adagio wird auf gewisse Weise im letzten Stück wiederholt, wobei alsdann erst die Singstimmen nach und nach eintreten. Im Text griechischer Mythos, cantique ecclésiastique — im Allegro Feier des Bacchus."

Nicht das Eintreten der Singstimmen, und wenn es diessmal schon im Adagio geschehen soll, ist die ganz „neue Idee", von der wir oben Breuning reden hörten. Diess hatte schon die Neunte Symphonie, ja die Chorfantasie. Auch die engere Verbindung der Sätze durch Hereinziehen des einen in den andern ist nur eine, allerdings hochbedeutsame, Fortentwickelung der „poetischen Intention", die der Sonatenform an sich zu Grunde lag, und bei Beethoven aufhörte, bloss latent zu sein. Von entscheidender Bedeutung ist die ethische Seite des Werkes, die man ebenfalls mit dem Worte „der Sieg des Kreuzes" bezeichnen könnte. Denn der tiefsinnigste griechische Mythos, die Mysterien des Dionysos, die in sich schon den Keim der inneren Wiedergeburt enthalten, sollen durch den „*cantique ecclésiastique*", durch die Religion der Gnade und Liebe überwunden, oder vielmehr erfüllt und verklärt werden, und diese Vereinigung und gegenseitige Durchdringung zweier Weltanschauungen, die alle modernen Dichter und Denker beschäftigt, soll hier auf symphonischem Wege künstlerisch veranschaulicht werden, — allerdings eine „ganz neue Idee", und durch die Sicherheit der poetischen Intention eine gewaltige Erhöhung der dramatischen Kraft, die in dem Organismus der Symphonie und Sonatenform lag! Die religiöse Richtung seines Gemüthes war längst gegeben. Die bittersten Leiden und lautersten Erhebungen hatten seinen Geist mit drängender Nothwendigkeit zum Allmächtigen, Ewigen, Unendlichen emporgeführt, und nicht nur die Missa solennis, — tiefer und wahrer noch sagt diess die Stelle der Neunten Symphonie „Ihr stürzt nieder Millionen, Ahnest du den Schöpfer, Welt?" und die Freude der allumschlingenden Liebe, die sich aus solcher Empfindung von selbst gebildet. — Zudem, waren nicht die Engländer als besonders streng christlich kirchlich bekannt? Was lag also näher, als ihnen auf diesem Wege ihres nächsten Verständnisses eines wirklich Ewigen dasselbe auch auf „seine Weise" in voller Weihe und Erhabenheit vorzuführen?

Den näheren Beweis und Bestand all dieser ästhetischen und psychologischen Darlegungen mag der Freund der Sache in „Beethoven's Leben" (Leipzig 1864 bis 1877) nachlesen. Wir haben hier nur noch die Nachlese der historischen Notizen über diese „zweite Symphonie" zur Neunten zu geben.

Was zunächst die Tonart betrifft, so erzählt Karl Holz weiter: „10. Symphonie beginnt mit Andante in Es, $^3/_4$ Takt von Blasinstrumenten vorgetragen, geht plötzlich in ein stürmisches Allegro über", eben die „Feier des Bacchus". Von diesem Allegro besitzen wir die Skizzen in $^6/_8$ Takt und der Tonart C-dur, während Holz das ganze als in C-moll stehend angiebt. Und so erscheint sie auch in den weiteren Skizzen.

Als nämlich im Winter 1824 nach dem glänzenden Konzert mit der Neunten Symphonie die Londoner Pläne wieder aufgenommen wurden, gedachte er auch sogleich der Zehnten. Neate hatte ihm auf's Neue geschrieben, seine Talente

Lichtenstein (Callenberg).	S. Wehrmann, Buchhandlung.
Liegnitz (Preuss. Schlesien).	Dr. E. Meinck, Gymnasiallehrer.
Limbach i. Sachsen.	Brettschneider, Kantor.
Lindau i. B.	Joh. Stettner, Buchhandlung.
Lingen (Hannover).	R. van Acken, Buchhandlung.
Lippstadt (Westfal.).	A. Staat, Verlagsbuchhandlung.
Linz.	Dr. Adolf Dürrnberger, Hof- u. Ger.-Adv. (Z.-V.)
Löbau i. Sachsen).	Emil Olivas, Buchhandlung.
Lörrach (Baden).	Chr. Haerdle, Buchhandlung.
Lobenstein (Reuss).	Ch. Teich, Buchhandlung.
London.	B. L. Mosely, 55. Tavistock square. (Z.-V.)
Luckenwalde (Preussen).	Albert Gategast, Kunsthandlung.
Ludwigshafen (Pfalz).	A. Lauterborn, Buchdruckereibesitzer.
Lübeck a./Trave.	F. W. Kaibel, Musikalienhandlung.
Luxemburg.	G. Stomps, Musikalienhandlung.
Luzern.	Gebr. Hug, Musikalienhandlung.
Lyck (Ostpreussen).	Emil Wiebe, Buchhandlung.
Mährisch-Ostrau.	Prokisch, Buchhandlung.
Magdeburg.	Rebling, Musikdirektor, Johanniskirchhof 2.
Mainz.	Schott Söhne, Musikalienverlagshandlung.
Manchester.	E. Lingl et Comp., Buchhandlung. 34. South King Street.
Mannheim.	C. Heckel jun. (Z.-V.)
Marburg (Hessen).	Dr. Franz Liszt, Professor.
Marienbad i. B.	Franz Gschihay, Buchhandlung.
Marienberg i. Sachsen.	F. A. Schreiber, Buchhandlung.
Markneukirchen (Sachsen).	R. Bräutigam, Buchhandlung.
Marktsteft bei Würzburg.	Frl. M. Sammet.
Mayen (Rheinpr.).	A. Simonis jr., Buchhandlung.
Meiningen.	Brückner & Renner, Hofbuchhandlung.
Melle (Hannover).	P. Jünger, Buchhandlung.
Memmingen.	Adolf Kerler.
Meerane i. Sachsen.	B. Send, Buchhandlung.
Meppen (Hannover).	H. Meyer, Buchhandlung.
Meran i. Tyrol.	Alex. von Schleinitz (Villa Rosenberg).
Mergentheim i. Württb.	Rud. Ziegler.
Meseritz (Posen).	Otto Kuntzmüller, Buchhandlung.
Messina.	Giulio Welbatus, Buchhandlung.
Mühlhausen i. Th.	Jänicke, Lehrer.
München.	Schmid & Janke, Musikalienhandlung, Maximilianstrasse 37. (Z.-V.)
„	Der Orden vom heiligen Gral. Oskar Merz, Georgenstrasse 4.
München-Gladbach (Rheinprovinz).	L. Boltze, Musikalienhandlung.
Münster i. W.	Louis Roothaan, Musikdirektor.
Naugard (Pommern).	A. Hartmann, Buchhandlung.
Naumburg a. S.	Frl. E. Nietzsche, Weingartenstr. 18.
Neapel.	F. Furchheim, Verlagsbuchhandlung.
Neuburg a./D.	A. Prechter, Buchhandlung.

Geschäftlicher Theil.

Die unterzeichnete Centralleitung beehrt sich hiermit, gemäss § 16 der Statuten die Herren Ortsvertreter und Vorstände von Zweigvereinen zu der

am 22. Juli Vormittags 10 Uhr

in Bayreuth im Saale der Gesellschaft „Frohsinn" stattfindenden

GENERALVERSAMMLUNG

zu laden.

Tages-Ordnung: 1) Rechenschaftsbericht; 2) Kassenbericht; 3) Antrag der Centralleitung betreffs Errichtung einer internationalen Richard Wagner-Stiftung; 4) Besprechung und Erledigung der eventuell bis zu dem durch § 18 der Statuten festgestellten Termin (14. Juli) noch einlaufenden weiteren Anträge; 5) Wahlen.

Da es sehr wünschenswerth ist, dass sämmtliche Zweigvereine und Ortsvertretungen ihr Stimmrecht ausüben, ersuchen wir diejenigen Ortsvertretungen und Zweigvereine, welche zu der diessjährigen Versammlung keinen Delegirten nach Bayreuth entsenden werden, gemäss § 19 Abs. 3 ihre Stimmen einem andern der Generalversammlung anwohnenden Delegirten zu übertragen. Die Namen der Delegirten resp. deren Stellvertreter sind gemäss § 19 Abs. 2 spätestens bis zum 14. Juli der Centralleitung mitzutheilen.

Wohl zu beachten!

Die unterzeichnete Centralleitung giebt den verehrlichen Mitgliedern des Allgemeinen Richard Wagner-Vereins bekannt, dass die Theilnahme an der am 22. Juli stattfindenden Generalversammlung nur gegen Vorzeigen der Mitgliedskarten gestattet werden kann. Auch können gleichfalls nur unter dieser Bedingung die den Vereinsmitgliedern erwirkten Vergünstigungen beansprucht werden.

Es werden alle Vereinsmitglieder, welche den Festspielen beiwohnen, dringend ersucht, die von uns seiner Zeit ausgegebenen Mitgliedskarten bei sich zu führen.

Den Reflektanten auf Freikarten aus der Zahl der durch die C.-L. zu vertheilenden tausend Stück diene zur gef. Beachtung, dass solche Karten lediglich zu der I. und II. Vorstellung (21. und 23. Juli) ausgegeben werden können, und dass jede Karte nur für diejenige Vorstellung giltig ist, deren Datum sie trägt.

München, 20. Juni 1884.

Die Centralleitung des Allgemeinen Richard Wagner-Vereins.

Neuer Verein.

Tübingen. Am Geburtstage der Meisters fand (wie bereits im vorigen Stück der Blätter bemerkt) angeregt durch einen Inaktiven des Akad. R.-W.-V. München, eine Vorbesprechung behufs Konstituirung eines Akad. R.-W.-Vereines auch an hiesiger Universität statt, welcher am 26. Mai die konstituirende Versammlung und am 12. Juni Abends die feierliche Begehung des Stiftungsfestes folgte. Letzteres, welches durch die Anwesenheit eines alten Freundes Wagner'scher Kunst, Herrn Prof. v. Köstlin, ausgezeichnet war, wurde eingeleitet mit dem den Lesern dieser Blättern schon aus Nr. III dieses Jahrganges bekannten Vortrage des Herrn cand. phil. Arthur Seidl über *„Parsifal im Lichte Schopenhauerisch-philosophischer Weltanschauung“*. — Der neue Verein ist auf der gleichen Grundlage, wie der Münchener, gegründet und verfolgt, gleich diesem, den Zweck: im Anschlusse an den Allg. R.-W.-V. die Ideen des Meisters durch materielle Beiträge zu den Bayreuther Bühnenfestspielen, wie durch wissenschaftliche und musikalische Vorträge verwirklichen, bezw. erhalten zu helfen. — Ein Anschlag am schwarzen Brett fordert die Kommilitonen zu zahlreicher Betheiligung auf. — Besondere Beachtung verdient es, dass nach § 1 der Tübinger Akademische R.-W.-V. zugleich eine Ortsvertretung des Allg. R.-W.-Vereins bildet. Auch § 4 mag für ähnliche Verbindungen als Vorbild dienen.

> „Die ordentliche Mitgliedschaft erlischt mit der Exmatrikulation an der Universität Tübingen, oder auf schriftl. Ansuchen hin. Mitglieder, welche infolge Exmatrikulation aus der Zahl der ordentlichen ausscheiden, werden inaktiv und bleiben diess, so lange sie den Mitgliedsbeitrag an den Allgemeinen Richard Wagner-Verein entrichten. — Den Inaktiven wird am Schlusse jeden Semesters ein Bericht über die wissenschattliche und geschäftliche Thätigkeit des Vereins übermittelt.“

Neue Vertretungen: Juni 1884: 1. *Bern*, Otto Kirchhoff, Musikalienhandlung; 2. *Kiel*, Dr. C. F. Müller; 3. *Krems* (N.-Oe.), Ed. Heybal, Dir. des Gesangvereins; 4. *Lausanne*, E. R. Spiess, Musikalienhandlung (anstatt B. Bende); 5. *Neu-Ulm*, H. Schepp, Musikdirektor (anstatt G. Bruckner); 6. *Oels* (Schlesien), Winkelmann, Seminar-Musiklehrer; 7. *Sampong* (Madura, Java), Dr. jur. J. Lubblink, Ads.-Resident; 8. *Sondershausen*, Cyrill Kistler, Musikprofessor; 9. *Tübingen*, akad. Wagner-Verein. — Zu streichen sind Gross-Kanisza und Verden. — Im Ganzen: 377 Vertretungen.

Kleine Mittheilungen aus den Vereinen.

Bonn. Unser Herr Vertreter, Musikdirektor Osc. Rokicki, hielt hier am 25. Juni eine öffentliche Vorlesung des „Parsifal“.

Brüx. Nach einer Notiz in der Beilage zu Nr. 43 des *„Brüxer Anzeigers“* vom 29. Mai ist auch in dieser Stadt die Gründung eines Zweigvereines des A. R. W.-V.'s in Aussicht genommen, welcher die Pflege Wagnerischer Musik und die Ermöglichung des Besuches der Bayreuther Festspiele bezwecken soll.

Carlsbad i. B. Die *„Carlsbader Nachrichten“* Nr. 21 und das *„Carlsbader Badeblatt“* Nr. 22 vom 25. Mai enthalten die Anzeige der Vergünstigungen für die Mitglieder des A. R. W.-V.'s; das *„Carlsb. Bdbl.“* Nr. 37 vom 12. Juni und das *„Carlsbader Wochenblatt“* Nr. 24 und 26 vom 14. und 28. Juni neue Hinweisungen auf die Extrazüge mit bes. Bez. auf die Carlsbader Festspielbesucher, letzteres Blatt (Nr. 24) giebt auch den Inhalt des VI. Stückes der *„Bayreuther Blätter“* an; das *„Fremdenblatt“* Nr. 25 vom 18. Juni theilt gleichfalls die „Vergünstigungen“ mit.

Leipa, 5. Juni. Der hiesige Zweigverein des A. R. W.-V.'s, welcher bereits 30 Mitglieder zählt, hat in seiner konstituirenden Versammlung die Herren Instituts-Inhaber Erw.

Martin zum Obmann, Prof. Saske zum Sekretär, Lehrer Weber zum Bibliothekar, und die Herren Lehrer Just und Stolz und Hrn. Kapellmeister Kollert in das Musik-Comité gewählt.

London. Im Londoner Zweigvereine, unter dem Präsidium des R. H. Earl of Dysart, fand am 9. Juni die erste Vorlesung: *„Erinnerungen an R. Wagner"* von Ferdinand Praeger statt. Die interessanten Mittheilungen dieses alten getreuen Genossen des Meisters aus der Zeit der englischen Konzerte (1855) erregten lebhaften Beifall. Der Herr Vertreter des A. R. W.-V.'s, B. L. Mosely, leitete die Vorlesung durch eine Hinweisung auf die Zwecke des Vereines und die Bedeutung der Festspiele ein. Die nächste Vorlesung soll Mr. Moncure Conway halten. Besprechungen des Praeger'schen Vortrages brachten die *„Westminster and Lambeth Gazette"* Nr. 138 vom 14. Juni und die *„Morning Post"* Nr. 34936 vom 12. Juni, einen Artikel über den Verein: „The united Wagner-Society" — der *„Daily Chronicle"* Nr. 6933 vom 10. Juni, ferner Besprechungen der „Deutschen Oper" (Hans Richter, Meistersinger, Lohengrin) aus der Feder des Hrn. Vertreters B. L. Mosely — der *„Manchester Examiner"* Nr. 9131, 9137 vom 6. und 13. Juni.

Nürnberg. Die Betheiligung an dem Parsifal-Extra-Zug ist eine derartig grosse, dass bereits Ende voriger Woche die für den Extrazug benöthigte Anzahl überschritten war. Auf Ansuchen wurden Herrn Hofmusikalienhändler Zierfuss vom Bayreuther Verwaltungsrath eine weitere Anzahl Karten zur Verfügung gestellt; mit Ausgabe der Karten hat Herr Zierfuss heute begonnen.

Quedlinburg. Nachfeier zu R. Wagner's Geburtstag: „Wagner-Abend" im Logen-Saale, am 25. Mai veranstaltet durch den Hrn. Vertreter des A. R. W.-V.'s Th. Forchhammer, unter gütiger Mitwirkung der Frau J. Herrmann aus Quedlinburg und dankenswerthester Theilnahme der Hrn. Kapellmeister W. Herlitz und A. Reinhard aus Ballenstedt: 1) Scene aus Rienzi, 2) Ballade der Senta, 3) Scenen aus Tannhäuser, 4) Gebet der Elisabeth, 5) Walther's Preislied, 6) Siegmund's Liebesgesang, 7) Elsa's Traum, 8) Scenen aus Lohengrin. Die wohl gelungene Aufführung fand unentgeltlich für Mitglieder und Freunde der Sache statt. Die Nrn. 1, 3, 8 waren für Harmonium, Violoncell und Pianoforte, 5 u. 6 für Violoncell und Pianoforte sehr glücklich eingerichtet durch Hrn. Kapellmeister Reinhard, dessen Bearbeitungen Wagnerischer Werke (sowie auch z. B. der *„Préludes"* von Liszt) gerade zum Zwecke von Aufführungen in kleineren Vereinskreisen überhaupt als recht empfehlenswerth uns bezeichnet werden. Demnächst wird der Herr Vertreter mit seinen Mitgliedern Musik und Dichtung des „Parsifal" vollständig durchnehmen. Der Herausgeber des *„Quedlinburger Kreisblattes"*, Hr. Voges, hat die „Vergünstigungen" in seiner Zeitung zum Abdruck gebracht.

Reichenberg i. S. Der hiesige Zweigverein hielt am 28. Mai seinen letzten internen Musikabend ab: Vortrag des Hrn. Ortsvertreters, des Bürgerschullehrers F. Schütz, über *„Bayreuth"* (Stadt und Umgegend, das Wagner-Theater, Dichtung des Parsifal, die Dekorationen, Zweck des Festspielhauses), Vorspiel zu „Parsifal" (Klavier, Violine, Cello, Harmonium), Walther's Preislied, Charfreitags-Zauber, bearb. v. Heintz, Gesangsstücke.

Troppau. „Unsere junge Ortsgruppe des „Allgemeinen Richard Wagner-Vereines" erstarkt erfreulicherweise von Tag zu Tag, indem der Beitritt rege Fortschritte macht. So ist in jüngster Zeit die Troppauer Sing-Academie mit einem Jahresbeitrage von 10 fl. beigetreten, wie auch sämmtliche Mitglieder der Vereinsleitung ihren Beitritt erklärten. Wie wir vernehmen, werden demnächst mehre Vereine unserer Stadt, so der deutsch-pädagogische Verein, der Männergesangsverein und der Turnverein, mit Beitrittserklärungen folgen." Ortsvertreter: Musikdirektor Hub. Wondra.)

Wien. Gleich vortrefflich redigirt und von nachahmenswerther Vollständigkeit ist das grosse Plakat (resp. Prospekt) betr. den Wiener Extrazug vom 20. Juli, wie auch das Zirkular des Zweigvereins-Vorstandes an die Mitglieder, welches die Vergünstigungen bez. der Reise nach Bayreuth, die Stipendien aus den 1000 Freikarten des ungenannten Spenders, aus dem Zweigvereins-Vermögen und aus dem Stipendienfonds in Worms, die Generalversammlung in Bayreuth, und sonstige Vereins-Angelegenheiten zur Anzeige bringt.

Am 8. Juni fand auf dem Semmering (Gasthof Erzherzog Johann) eine, vom Vorstande des Grazer Zweigvereins angeregte, gesellige Zusammenkunft von Mitgliedern der grossen Zweigvereine Wien und Graz statt. —

NB: Grössere Berichte über die Thätigkeit der Zweigvereine in Berlin, Hamburg und Salzburg mussten leider wegen Mangels an Raum für das Augustatück zurückgelegt werden.

(Abgeschlossen am 1. Juli 1884.)

Im Verlage des A. R. Wagner-Vereines.
Im Buchhandel zu beziehen durch C. F. Leede, Leipzig.
Druck von Th. Burger, Bayreuth.

Neuntes, vollständiges, Verzeichniss
der Vertretungen des Allgemeinen R. Wagner-Vereines.

(August 1884.)

Die Sterne bezeichnen die seit Juni neu hinzugekommenen Vertretungen.

Aachen.	Heinr. Nütten, Templergraben 11.
Alexandrien (Egypt.).	F. Hoffmann, Buchhandlung.
Almelo (Niederlande).	J. Wilme's Musikalienhandlung.
Altona bei Hamburg.	Herkules Hinz, Musikalienhandlung.
Amsterdam.	J. W. Wilson. (Z.-V.).
Annaberg (Erzgeb.).	J. van Groningens, Buchhandlung.
Ansbach.	Fr. Seybold, Buchhandlung.
Antwerpen.	Emil Giani, Kapellmeister der Symphonie-Gesellschaft, 36 Rue Quellin. (Z.-V.)
Arco i. Tyrol.	C. Emmert, Buchhandlung.
Arolsen (Fürstenthum Waldeck)	Speyer'sche Buchhandlung.
Asch.	Labitzki, Musikdirektor.
Aschaffenburg.	J. Deubler, k. Oberlehrer.
Athen.	Karl Wilberg, Buchhandlung.
Augsburg.	Eug. Gebrath, Firma: A. Gitter, Musikalienhandlung.
Aussig i. Böhmen.	Aug. Grohmann, Musikalienhandlung.
Baden bei Wien.	Ludwig Lechner, Antongasse 20.
Baltimore.	Dr. Paul Haupt, Professor.
Barmen.	Rudolf Ibach Sohn, Pianofortefabrikant.
Bartenstein in Ostpr.	Oskar Baske, Regierungsbaumeister.
Basel.	Karl Opitz, Geschäftsführer der Firma Gebr. Hug.
Bautsch (Mähren).	G. Prodinger, Direktor der k. k. Tabakfabrik.
Bautzen i. Sachsen.	Oskar Meister, Musiklehrer.
Bayreuth.	Dr. Meyer, Rechtsanwalt. (Z.-V.)
Bergzabern (Pfalz).	K. Weiss, Buchhandlung.
Berlin.	W. Tappert, Belle-Alliance-Strasse 68.
„	Theod. Barth, Musikalienhändler, Mohrenstrasse 21.
„	Carl Schäffer, Musiker, Wartenburgstr. 21. (Z.-V.)
Bern.	Dr. Oncken, Professor.
* „	Otto Kirchhoff, Musikalienhandlung.
Bernau bei Berlin.	L. Roether.
Bernburg (Anhalt).	Ad. Schmelzer, Hofbuchhandlung.
Bernstedt (Schlesien).	F. Wiedermann, Organist.
Bielefeld (Westfal).	M. Pfeffer, Musikalienhandlung.
Bistritz (Ungarn).	Alb. Brucker, Buchhandlung.
Böhm.-Leipa.	Erwin Martin, Instituts-Vorsteher.
Bonn.	O. Rokicki, Musikdirektor.
Bordeaux (Frankreich).	Jean Schneider, Buchhandlung.
Borna i. Sachsen.	H. Schumann, Buchhandlung.
Boston.	Georg Henschel.
Bradford, Yorksh. (Grossbritannien).	E. Penningroth.
Brandenburg a/H.	R. Gotthardt, prakt. Arzt.
Braunsberg i. Ostpr.	Peters, Buchhandlung.
Braunschweig.	Dr. H. Sommer, Professor, Wolfenbüttlerstrasse 2.
„	Jul. Bauer, Hofmusikalienhandlung.

Bremen.	A. E. Fischer, Musikalienhandlung.
Bremerhaven.	L. Koehler, Buchhandlung.
Breslau.	Dr. Carl Polko, am oberschlesischen Bahnhof 8.
Brieg.	Jung, k. Musikdirektor.
Bromberg.	R. Fischer, Buchhandlung.
Brünn.	K. Frank, Kapellmeister, Krautmarkt 3.
Brüssel.	La Fontaine, Rue Joseph II. (Z.-V).
Brüx i. B.	Hans Eichler, Buchhändler.
Budapest.	Roszavoelgyi & Comp., Musikalienhandlung.
Budweis i. Böhmen	L. E. Hansen, Buchhandlung.
Büdingen (Hessen).	Rabenau, Amtsrichter.
Bukarest.	Ed. Wachmann, Direktor des Conservatoriums.
Bunzlau (Schlesien).	A. Appun, Musikalienhandlung.
Cannstadt i. Würtemb.	L. Bosheuyer's Buchhandlung.
Carlsbad i. B.	A. Janetschek, Musikdirektor. (Z.-V.)
Carlsruhe.	Felix Mottl, Hofkapellmeister. (Z.-V.)
Cassel.	Pape, Regierungsrath. (Z.-V.)
Celle (Hannover).	Aug. Schulze, Buchhandlung.
Chemnitz.	E. Schmeitzner, Verlagsbuchhändler.
Chicago.	C. Wolfsohn, Musikdirektor.
Christiania (Norweg.).	Carl Warmuth, Hofmusikalienhandlung.
Cleve (Rheinprovinz).	L. A. Knipping, Buchhandlung.
Coblenz-Ehrenbreitstein	Dr. Bartold.
Coburg.	F. L. Schemann, Fabrikbesitzer.
Coelleda i. Thüringen.	V. Brocke, Buchhandlung.
Cöln.	A. Lesimple.
Cöthen (Anhalt).	J. A. Elvers (Schleter'sche Buchhandlung).
Colberg.	Frau Consul A. Plüddemann.
Colmar.	Dr. Franz, k. Staatsanwalt.
Constantinopel.	F. Adam, Buchhandlung.
Constanz.	Gebr. Hug, Musikalienhandlung.
„	Erwin von Schilling, Ingenieurpraktikant.
Czarnikau (Posen).	Alexander Deuss, Buchhandlung.
Cottbus (Preussen).	Schauenburg, Buchhandlung.
Crefeld (Rheinpr.).	H. Friese, Musikalienhandlung.
Crossen a./Oder.	Otto Maier (Felix Appun'sche Buchhandlung).
Darmstadt.	E. Zernin, Hauptmann à la suite.
Davos,Platz (Schweiz).	Becker & Heckel, Buchhandlung.
Debreczin (Ungarn).	L. K. Telegdi, Buchhandlung.
Deggendorf i. Bayern.	Ph. Krüll, Buchhandlung.
Delitzsch (Prov. Sachs.).	Reinhold Pabst, Musikalienhandlung.
Detmold.	A. von Donop, Premier-Lieutenant a. D.
Dortmund.	Otto Uhlig, Köpper'sche Buchhandlung.
Dordrecht.	Nic. M. Bouvy (Wolwevershaven).
Dresden.	Frz. Plötner, Firma: Adolf Brauer, Musikalienhandl.
„	Reinhold Becker, Componist, Sidonienstr. 19. (Z.-V.)
Duisburg (Rheinpr.).	J. Ewich, Buchhandlung.
Düben (Prov. Sachsen).	C. H. Renner, Buchhandlung.
Dülmen (Westfalen).	J. Horstmann, Buchhandlung.
Dürckheim a./Haardt.	G. Lang, Buchhandlung.
Düren (Rheinprovinz).	W. Solinus, Musikalienhandlung.

Düsseldorf.	W. Schauseil, Musikdirektor.
Durlach (Baden).	H. Walz & Comp., Buchhandlung.
Eichstätt (Bayern).	Ant. Stillkrauth, Buchhandlung.
Eisleben (Prov. Sachs.).	Kuhnt'sche Buchhandlung.
Eger i. B.	Lorenz Kammerer.
Elberfeld.	E. Lucas jun., Buchhändler.
Ems.	L. J. Kirchberger, Buchhandlung.
Erlangen i. Bayern.	Th. Krische, Universitäts-Buchhandlung.
Essen.	Dr. Niemeyer, Rechtsanwalt.
Erfurt i. Thüringen.	Ferd. Deutsch (auf Schloss Heldrungen).
Eutritzsch b. Leipzig.	J. Grob, Verlagshandlung.
Forst i. Lausitz.	H. G. Janssen, Buchhändler.
Florenz.	Herm. Loescher, Buchhandlung.
Frankenhausen i. Th.	Ferd. Deutsch (auf Schloss Heldrungen).
Frankenthal (Bayern).	Jul. Henrichs, Musikalienhandlung.
Frankfurt a. M.	Steyl & Thomas, Hof-Musikalienhandlung.
Frankfurt a. Oder.	Bratfisch, Musikalienhandlung.
Fredeburg i. W.	Bering, Amtsrichter.
Freiburg i. Br.	Dimmler, Musikdirektor.
Fürth.	Paul Winkler, Fabrikbesitzer, Rosenstrasse 2.
Fulda.	Richard Maier, Musikalienhandlung.
Gardelegen (Provinz Sachsen).	J. Manger, Buchhandlung.
Gera (Frstenth. Reuss).	Kanitz's Buchhandlung.
Giessen.	Prof. H. Siebeck, Frankfurterstr. 36.
Gifhorn (Hannover).	H. Schulze, Buchhandlung.
Glauchau (Sachsen).	Anno Peschke, Buchhandlung.
Glogau (Schlesien).	E. Zimmermann.
Gmünd (Würtemberg).	F. Manz, Buchhandlung.
Gnesen (Prov. Posen).	F. Golisch, Buchhändler.
Goch a./Niers (Rheinprovinz).	Joh. Theberath.
Gohlis b. Leipzig.	Theod. Fritzsche, Buchhandlung.
Goslar.	Dr. M. Krafft, Gymnasiallehrer.
Görlitz (Schlesien).	Philipp, Musikdirektor.
Goldap (Ostpreussen).	C. Schroeder, Buchhandlung.
Gotha.	Hermann Tietz, Hofpianist, Auguststrasse 3.
Göttingen a. d. L.	Dr. Ludwig Schemann.
Graz.	Dr. Friedrich von Hausegger. (Z.-V.).
Grimma (Sachsen).	G. Geusel, Buchhandlung.
Grossenhain (Sachsen).	Georg H. Zschille.
Gross-Strehlitz (Schlesien).	A. Wilpert, Buchhandlung.
Gumbinnen (Ostpreuss.).	C. Sterzel, Buchhandlung.
Hagen i. Westfalen.	Emil Kayser, Musikaliendirektor.
Hagenau (Elsass-Lothringen).	F. Ruckstuhl, Buchhandlung.
Halle a. d. S.	H. Rückert, Referendar.
Hainburg a. d. Donau.	Franz Holdhaus.
Hamburg.	Armbrust, Musikdirektor, a. d. Petrikirche 5. (Z.-V.)
„	H. Hofmann, Redakteur der „Hamb. Nachrichten".
„	Dr. jur. F. H. Behn, Eggendorfer Chaussée 13a.
Hameln (Hannover).	Ad. Brecht, Buchhandlung.
Hannover.	H. Vitzthum, k. Kammermusiker.
Harburg (Hannover).	G. Elkan, Buchhandlung.

Heidelberg.	Dr. Ludwig Nohl, Professor.
Heilbronn.	Fräulein L. Mönnich.
Helsingfors (Finnland).	Richard Faltin.
Hersfeld (Hessen-Nassau).	E Hoehl, Musikalienhandlung.
Hirschberg (Schlesien).	Elsner, Lehrer.
Hof i. Bayern.	G. A. Grau, Buchhandlung.
Hohenstein-Ernstthal in Sachsen.	G. Zimmermann, Buchhändler.
Ingolstadt.	Thomas Lang, k. Premierlieutenant im Ing.-Corps.
Inowraclav (Posen).	T. E. della Rocca, Kapellmeister.
Innsbruck (Tyrol).	Joh. Gross, Musikalienhandlung.
Insterburg (Ostpreussen).	F. Roddewig's Musikalienhandlung.
Iserlohn (Westfalen).	V. A. Loos.
Jena.	Dr. Richard Falckenberg. (Z.-V.)
Kandel (Pfalz).	von Leth, k. Rentbeamter.
Kattowitz (Schlesien).	Oskar Meister, Musiklehrer.
Kempen a. Rhein.	Herm. Kleintitschen jr.
Kempten (Bayern).	J. K. Gonetzny, Stadtkassier.
Kiel.	Albert Keller, Musikdirektor. (Z.-V.)
* "	Dr. C. F. Müller.
Kirchheim (u. Teck, Würtemberg).	C. Riethmüller, Buchhandlung.
Kirchheimbolanden (i. Bayern.)	Karl Fuss, Lehrer.
Kissingen.	Ducrue, kgl. Rektor.
Kitzingen i. Bayern.	Stahl'sche Buchhandlung.
Klingenthal.	Ernst Moritz Dörfel, Musikdirektor.
Königsberg i. Pr.	G. Wittke, Französ.-Strasse 23.
Komotau i. B.	A. Stumpf, Buchhandlung.
Kopenhagen.	Königl. Dän. Hof-Musikalienhandlung.
Korneuburg b. Wien.	Dr. Eugen Wrany, k. k. Auscultant.
Krakow i. Mecklenb.	Gustaf Bontemps, Musikalienhandlung.
***Krems** (N.-Oest.).	W. Heybal, Dir. d. Ges.-V.'s.
Kreuzburg i. Schles.	Oskar Praetorius, Buchhandlung.
Kreuznach (Rh.-Prov.).	Gebr. Wolf, Musikalienhandlung.
Kulmbach i. Bayern.	Theodor Wanderer, Buchhandlung.
Lahr (Baden).	E. M. Holl.
Laibach (öster. Krain).	L. Zeschko, stud. phil.
Landeck (Schlesien).	A. Bernhard, Buchhandlung.
Landeshut (Schlesien).	E. Rudolphs, Buchhandlung.
Landsberg a. W.	Fr. Volger, Buchhandlung.
Langensalza (Prov. Sachs.).	G. Huschke, Buch- und Musikalienhandlung.
Lauenburg (Pomrn.).	Paul Schweichler, Buchhandlung.
Lauban (Schlesien).	P. Denecke, Buchhandlung.
Laucha a. Unstr.	J. H. Heise, Buchhandlung.
Lausanne (Schweiz).	E. R. Spiess, Musikalienhandlung.
Lausigk.	F. Klinghammer, Buchhandlung.
Leipzig.	William Auerbach, früher C. F. Kahnt, Musikalienhandlung.
Leeuwarden (Niederlande).	A. Meyer (Kuipers u. Wester).
Leutkirch i. Würtemb.	Rud. Roth, Buchhandlung.

Lichtenstein (Callenberg).	S. Wehrmann, Buchhandlung.
Liegnitz (Preuss. Schlesien).	Dr. E. Meinck, Gymnasiallehrer.
Limbach i. Sachsen.	Brettschneider, Kantor.
Lindau i. B.	Joh. Stettner, Buchhandlung.
Lingen (Hannover).	R. van Acken, Buchhandlung.
Lippstadt (Westfal.).	A. Staat, Verlagsbuchhandlung.
Linz.	Dr. Adolf Dürrnberger, Hof- u. Ger.-Adv. (Z.-V.)
Löbau i. Sachsen).	Emil Olivas, Buchhandlung.
Lörrach (Baden).	Chr. Haerdle, Buchhandlung.
Lobenstein (Reuss).	Ch. Teich, Buchhandlung.
London.	B. L. Mosely, 55. Tavistock square. (Z.-V.)
Luckenwalde (Preussen).	Albert Gategast, Kunsthandlung.
Ludwigshafen (Pfalz).	A. Lauterborn, Buchdruckereibesitzer.
Lübeck a./Trave.	F. W. Kaibel, Musikalienhandlung.
Luxemburg.	G. Stomps, Musikalienhandlung.
Luzern.	Gebr. Hug, Musikalienhandlung.
Lyck (Ostpreussen).	Emil Wiebe, Buchhandlung.
Mährisch-Ostrau.	Prokisch, Buchhandlung.
Magdeburg.	Rebling, Musikdirektor, Johanniskirchhof 2.
Mainz.	Schott Söhne, Musikalienverlagshandlung.
Manchester.	E. Lingl et Comp., Buchhandlung. 34. South King Street.
Mannheim.	C. Heckel jun. (Z.-V.)
Marburg (Hessen).	Dr. Franz Liszt, Professor.
Marienbad i. B.	Franz Gschihay, Buchhandlung.
Marienberg i. Sachsen.	F. A. Schreiber, Buchhandlung.
Markneukirchen (Sachsen).	R. Bräutigam, Buchhandlung.
Marktsteft bei Würzburg.	Frl. M. Sammet.
Mayen (Rheinpr.).	A. Simonis jr., Buchhandlung.
Meiningen.	Brückner & Renner, Hofbuchhandlung.
Melle (Hannover).	P. Jünger, Buchhandlung.
Memmingen.	Adolf Kerler.
Meerane i. Sachsen.	B. Send, Buchhandlung.
Meppen (Hannover).	H. Meyer, Buchhandlung.
Meran i. Tyrol.	Alex. von Schleinitz (Villa Rosenberg).
Mergentheim i. Würtb.	Rud. Ziegler.
Meseritz (Posen).	Otto Kuntzmüller, Buchhandlung.
Messina.	Giulio Welbatus, Buchhandlung.
Mühlhausen i. Th.	Jänicke, Lehrer.
München.	Schmid & Janke, Musikalienhandlung, Maximilianstrasse 37. (Z.-V.)
"	Der Orden vom heiligen Gral. Oskar Merz, Georgenstrasse 4.
München-Gladbach (Rheinprovinz).	L. Boltze, Musikalienhandlung.
Münster i. W.	Louis Roothaan, Musikdirektor.
Naugard (Pommern).	A. Hartmann, Buchhandlung.
Naumburg a. S.	Frl. E. Nietzsche, Weingartenstr. 18.
Neapel.	F. Furchheim, Verlagsbuchhandlung.
Neuburg a./D.	A. Prechter, Buchhandlung.

Neuhaus i. Böhmen.	J. Holtsche, Buchhandlung.
Neumarkt (Schlesien).	Oscar Stephan, Buchhandlung.
Neu-Ruppin.	R. Petrenz, Buchhandlung.
Neu-Salz.	Gustaf Massute.
Neustadt a./H.	A. H. Gottschick, Buchhandlung.
Neustadt (Ober-Schlesien)	A. Pietsch, Musikalienhandlung.
Neu-Strelitz.	G. Barnewitz, Hof-Musikalienhandlung.
***Neu-Ulm** i. Bayern.	H. Schepp, Musikdirektor.
Newburyport(M.U.St.).	William C. Todd.
New-York.	A. Gebhard, 35. Mercer Street.
Nienburg a./Weser.	H. Boesendahl, Buchhandlung.
Nördlingen.	Leonhard Schmid, Chorregent.
Nordhausen (Prov. Sachsen).	Georg Wimmer, Buchhandlung.
Nürnberg.	W. Schmid, k. b. Hofmusikalienhandlung. (Z.-V.)
Oehringen i. Würtemb.	Stürmers Buchhandlung.
***Oels** (Schlesien).	Winkelmann, Seminarmusiklehrer.
Oelsnitz (Sachsen).	L. Aue, Buchhandlung.
Offenbach a./M.	Ad. André, Musikalienhändler.
Offenburg (Baden).	Johannes Trube, Buchhandlung.
Oldenburg.	A. Dietrich, Hofkapellmeister.
Olmütz (Mähren).	Wladimir Labler, Kapellmeister.
Oppeln i. Schlesien.	Eug. Franck, Buchhandlung.
Oschersleben (Prov. Sachsen).	Gebr. Koeppel, Buchhandlung.
Osnabrück (Hannov.).	G. Veith, Buchhandlung.
Osterwieck a. H.	Schmidt, Amtsrichter.
Parchim i. Mecklenbg.	H. Wehdemann, Buchhandlung.
Passau i. Bayern.	Brückelmayer, kgl. Präparandenlehrer.
Paris.	S. H. Chamberlain. 38. Rue Pergolèse.
Pforzheim i. Baden.	O. Rieckers, Buchhandlung.
Pinneberg (Schleswig-Holstein).	A. Beig, Buchhandlung.
***Plauen** i. V.	Hermann Lang. (Z.-V.)
Posen a./Warthe.	Ed. Bote & Bock, Musikalienhandlung.
„	K. Peiser, Musikalienhandlung.
Pössneck.	J. H. Löffler, Lehrer. (Z.-V.)
Potsdam.	H. Liebner, Hof-Musikalienhandlung.
Prag.	Dr. A. v. Palitschek, k. Landessekretär, Karlsg. 56.
Pressburg (Ungarn).	Rud. Drodtleff, Musikalienhändler.
Quedlinburg.	Th. Forchhammer, Musikdirektor.
Radeberg (Sachsen).	Otto Jansen, Buchhandlung.
Rastatt i. Baden.	von Woyna, Hauptmann.
Reichenberg i. B.	Fr. Schütz, Bürgerschullehrer. (Z.-V.)
Regensburg.	J. G. Boessenecker, Musikalienhandlung.
Riesa (Sachsen).	Johann Hoffmann, Buchhandlung.
Riga.	C. Fr. Glasenapp.
Roehrsdorf b. Fraustadt (Posen).	Robert Musiol.
Rom.	H. Loescher & Comp., Buchhandlung.
Ronneberg (Sachs.-Altenburg).	Reinh. Bauer, Buchhandlung.
Rosenberg (Oberschl.)	A. Jaschke, Buchhandlung.
Rostock (Mecklenburg).	L. Trutschel, Hofmusikalienhandlung.
Rottweil a. N. Würtmb.	Heinr. v. Besele.

Rudolstadt.	C. Bloss.
Rumburg i. B.	A. Thiele.
Ruhrort a./Rh.	Dr. Andraee, Musikalienhändler.
Salzburg.	Dr. Stigler, Advokat.
***Sampong**(Madura,Java).	Dr. jur. J. Lublink, Adsistent-Resident.
St. Gallen.	Gebr. Hug, Musikalienhandlung.
St. Petersburg.	A. Büttner, Musikalienhandlung, Newsky-Prospekt Nr. 22.
Saulgau i. Würtembg.	Rud. Roth, Buchhandlung.
Schaessburg i. Siebenb.	Joh. Bap. Teutsch.
Schmalkalden (Hess.-Nassau).	Feodor Wilisch, Buchhandlung.
Schmoelln i. Sachsen-Altenburg.	Reinhold Bauer, Buchhandlung.
Schweinfurt.	German Raab.
Schwelm i. Westfalen.	Gebr. Voswinkel, Buchhandlung.
Schwerin i. M.	A. Trutschel, Hof-Musikalienhandlung.
Schwetzingen i. Bad.	C. Schwab, Buchhandlung.
Schwiebus (Preuss.).	Gustaf Bernhardt, Buchhandlung.
Selb i. Bayern.	C. Kirsch, Buchhandlung.
Siegen.	C. F. Wurm, Kaufmann.
Simbach bei Braunau.	v. Preen auf Osternberg.
***Sondershausen.**	Cyrill Kistler, Musikprofessor.
Sonneberg i. Th.	Bernhard Roth, Lehrer.
Sorau (Preussen).	O. Klinkmüller, Buchhandlung.
Spandau.	Dr. B. Pretzsch, Gymnasiallehrer.
Speyer.	Scheffter, Musikdirektor.
Spremberg.	Hoffmann, kgl. Landrath.
Stargard i. Pommern.	Rud. Just, Buchhandlung.
Stassfurt bei Magdeburg.	Dr. Fritz Kögel.
Steinau a./Od. (Schles.).	A. Ziehlke, Buchhandlung.
Stettin.	R. Seidel, Tonkünstler, Lindenstrasse 21.
Stolp (Pommern).	E. Rahn's Buchhandlung.
Stolpen i. Sachsen.	Julius Hanzsch, Buchhandlung.
Strassburg i. E.	Dr. O. Meyer, k. Univers.-Bibliothekar. (Z.-V.)
Striegau (Schlesien).	C. Kliemer, Buchhandlung.
Stuttgart.	Prof. Dr. Joseph Kürschner, Hofrath, Reinsburgstrasse 45.
„	Eduard Ebner, Hofmusikalienhandlung.
Suhl, Prov. Sachsen.	H. Koerner, Musikalienhandlung.
Sulza (Sachsen-Weimar-Eisenach).	Ed. Rost, Buch- und Musikalienhandlung.
Thale a./Harz.	F. Grupe, Buchhandlung.
Teplitz i. B.	H. Dominicus, Buchhandlung.
Tetschen a. d. Elbe.	Victor Ritter von Fritsch.
Thorn a. Weichsel.	Walther Lambeck, Buchhandlung.
Tilsit (Preussen).	Wilh. Lohauss, Buchhandlung.
Tirschenreuth.	C. Mezger, Fabrikbesitzer.
Tölz.	F. Fiedler, Redakteur.
Torgau a./Elbe.	Jul. Reichard, Buchhandlung.
Trier.	P. E. Hoene, Musikalienhandlung.
* „	Dr. Druffel, Stabsarzt.

Neuhaus i. Böhmen.	J. Holtsche, Buchhandlung.
Neumarkt (Schlesien).	Oscar Stephan, Buchhandlung.
Neu-Ruppin.	R. Petrenz, Buchhandlung.
Neu-Salz.	Gustaf Massute.
Neustadt a./H.	A. H. Gottschick, Buchhandlung.
Neustadt (Ober-Schlesien)	A. Pietsch, Musikalienhandlung.
Neu-Strelitz.	G. Barnewitz, Hof-Musikalienhandlung.
***Neu-Ulm** i. Bayern.	H. Schepp, Musikdirektor.
Newburyport(M.U.St.).	William C. Todd.
New-York.	A. Gebhard, 35. Mercer Street.
Nienburg a./Weser.	H. Boesendahl, Buchhandlung.
Nördlingen.	Leonhard Schmid, Chorregent.
Nordhausen (Prov. Sachsen).	Georg Wimmer, Buchhandlung.
Nürnberg.	W. Schmid, k. b. Hofmusikalienhandlung. (Z.-V.)
Oehringen i. Würtemb.	Stürmers Buchhandlung.
***Oels** (Schlesien).	Winkelmann, Seminarmusiklehrer.
Oelsnitz (Sachsen).	L. Aue, Buchhandlung.
Offenbach a./M.	Ad. André, Musikalienhändler.
Offenburg (Baden).	Johannes Trube, Buchhandlung.
Oldenburg.	A. Dietrich, Hofkapellmeister.
Olmütz (Mähren).	Wladimir Labler, Kapellmeister.
Oppeln i. Schlesien.	Eug. Franck, Buchhandlung.
Oschersleben (Prov. Sachsen).	Gebr. Koeppel, Buchhandlung.
Osnabrück (Hannov.).	G. Veith, Buchhandlung.
Osterwieck a. H.	Schmidt, Amtsrichter.
Parchim i. Mecklenbg.	H. Wehdemann, Buchhandlung.
Passau i. Bayern.	Brückelmayer, kgl. Präparandenlehrer.
Paris.	S. H. Chamberlain. 38. Rue Pergolèse.
Pforzheim i. Baden.	O. Rieckers, Buchhandlung.
Pinneberg (Schleswig-Holstein).	A. Beig, Buchhandlung.
***Plauen** i. V.	Hermann Lang. (Z.-V.)
Posen a./Warthe.	Ed. Bote & Bock, Musikalienhandlung.
"	K. Peiser, Musikalienhandlung.
Pössneck.	J. H. Löffler, Lehrer. (Z.-V.)
Potsdam.	H. Liebner, Hof-Musikalienhandlung.
Prag.	Dr. A. v. Palitschek, k. Landessekretär, Karlsg. 56.
Pressburg (Ungarn).	Rud. Drodtleff, Musikalienhändler.
Quedlinburg.	Th. Forchhammer, Musikdirektor.
Radeberg (Sachsen).	Otto Jansen, Buchhandlung.
Rastatt i. Baden.	von Woyna, Hauptmann.
Reichenberg i. B.	Fr. Schütz, Bürgerschullehrer. (Z.-V.)
Regensburg.	J. G. Boessenecker, Musikalienhandlung.
Riesa (Sachsen).	Johann Hoffmann, Buchhandlung.
Riga.	C. Fr. Glasenapp.
Roehrsdorf b. Fraustadt (Posen).	Robert Musiol.
Rom.	H. Loescher & Comp., Buchhandlung.
Ronneberg (Sachs.-Altenburg).	Reinh. Bauer, Buchhandlung.
Rosenberg (Oberschl.)	A. Jaschke, Buchhandlung.
Rostock (Mecklenburg).	L. Trutschel, Hofmusikalienhandlung.
Rottweil a.N. Würtmb.	Heinr. v. Besele.

Rudolstadt.	C. Bloss.
Rumburg i. B.	A. Thiele.
Ruhrort a./Rh.	Dr. Andraee, Musikalienhändler.
Salzburg.	Dr. Stigler, Advokat.
***Sampong**(Madura,Java).	Dr. jur. J. Lublink, Adsistent-Resident.
St. Gallen.	Gebr. Hug, Musikalienhandlung.
St. Petersburg.	A. Büttner, Musikalienhandlung, Newsky-Prospekt Nr. 22.
Saulgau i. Würtembg.	Rud. Roth, Buchhandlung.
Schaessburg i. Siebenb.	Joh. Bap. Teutsch.
Schmalkalden (Hess.-Nassau).	Feodor Wilisch, Buchhandlung.
Schmoelln i. Sachsen-Altenburg.	Reinhold Bauer, Buchhandlung.
Schweinfurt.	German Raab.
Schwelm i. Westfalen.	Gebr. Voswinkel, Buchhandlung.
Schwerin i. M.	A. Trutschel, Hof-Musikalienhandlung.
Schwetzingen i. Bad.	C. Schwab, Buchhandlung.
Schwiebus (Preuss.).	Gustaf Bernhardt, Buchhandlung.
Selb i. Bayern.	C. Kirsch, Buchhandlung.
Siegen.	C. F. Wurm, Kaufmann.
Simbach bei Braunau.	v. Preen auf Osternberg.
***Sondershausen.**	Cyrill Kistler, Musikprofessor.
Sonneberg i. Th.	Bernhard Roth, Lehrer.
Sorau (Preussen).	O. Klinkmüller, Buchhandlung.
Spandau.	Dr. B. Pretzsch, Gymnasiallehrer.
Speyer.	Scheffter, Musikdirektor.
Spremberg.	Hoffmann, kgl. Landrath.
Stargard i. Pommern.	Rud. Just, Buchhandlung.
Stassfurt bei Magdeburg.	Dr. Fritz Kögel.
Steinau a./Od. (Schles.).	A. Ziehlke, Buchhandlung.
Stettin.	R. Seidel, Tonkünstler, Lindenstrasse 21.
Stolp (Pommern).	E. Rahn's Buchhandlung.
Stolpen i. Sachsen.	Julius Hanzsch, Buchhandlung.
Strassburg i. E.	Dr. O. Meyer, k. Univers.-Bibliothekar. (Z.-V.)
Stuttgart.	Prof. Dr. Joseph Kürschner, Hofrath, Reinsburgstrasse 45.
"	Eduard Ebner, Hofmusikalienhandlung.
Suhl, Prov. Sachsen.	H. Koerner, Musikalienhandlung.
Sulza (Sachsen-Weimar-Eisenach).	Ed. Rost, Buch- und Musikalienhandlung.
Thale a./Harz.	F. Grupe, Buchhandlung.
Teplitz i. B.	H. Dominicus, Buchhandlung.
Tetschen a. d. Elbe.	Victor Ritter von Fritsch.
Thorn a. Weichsel.	Walther Lambeck, Buch
Tilsit (Preussen).	Wilh. Lohauss, Buchhand
Tirschenreuth.	C. Mezger, Fabrikbesitzer.
Tölz.	F. Fiedler, Redakteur.
Torgau a./Elbe.	Jul. Reichard, Buchhandlung
Trier.	P. E. Hoene, Musikalienhandlung
* "	Dr. Druffel, Stabsarzt.

Triest.	Heller, Musikdirektor.
Troppau (Oester.-Schlesien).	Hub. Wondra, Musikdirektor u. Dirigent der Sing-Akademie.
Tübingen.	Dr. C. Köstlin, Professor.
* "	Akademischer Wagner-Verein.
Uelzen (Hannover).	Hugo Starcke, Buchhandlung.
Untermünsterthal.	A. Bauer.
Utrecht (de Bilt bei Utrecht).	Hugo Nolthenius, Praeceptor Gymnasii.
Venedig.	Rossi, Kapellmeister des Lic. Marcello (Sa. Marina Calle Scaletta Nr. 6034).
Viersen.	Ad. Schmidt, Fabrikant.
Villingen.	Hilpert, Ingenieur.
Waldsassen (Bayern).	Chr. Kunstmann, Buchhandlung.
Washington.	Anton Glötzner (Care of W. G. Metzerott & Comp.) Pennsylvania Avenue.
Warnsdorf i. B.	A. Thiele. (Z.-V.)
Weimar.	Moritz, Banquier.
Weinheim a. d. B.	Fr. Ackermann, Buchhandlung.
Weissenfels (Prov. Sachsen.).	G Prange, Buch- und Musikalienhandlung.
Wels a d. Traun.	J. Haas, Buchhandlung.
"	Alexander Fischer, k. k. Bezirkshauptmann.
Werdau Sachsen-Altenburg.	F. Schreider, Buchhandlung.
Wickrath(Rheinprov.).	H. Kremer, Buchhandlung.
Weyarn Post Thalham.	Friedr. Dilger.
Wien.	Akademischer Wagnerverein (Z.-V.), Musikvereinsgebäude.
"	J. A. Gutmann, Hofmusikalienhandlung.
Wiener-Neustadt.	Dr. Anton Riehl, Advokat.
Wiesbaden.	Dr. Wiegand, prakt. Arzt, Wilhelmstr. 13.
Wilna (Russland).	E. Th. Jambeck, Buchhandlung.
Wismar.	H. Witte, Hinstorff'sche Hofbuchhandlung.
Witten a. Ruhr.	Eugen Konetzky.
Worms.	Friedrich Renz.
Würzburg.	Dr. Kliebert, k. Direktor.
Zeitz.	C. Löbus, Chordirigent.
"	Weidmann, Direktor d. Ges. gem. Chors.
Zeulenroda (Reuss).	Gust. Merseburger, Buchhandlung.
Ziegenhals (Schles.).	A. Pietsch, Buchhandlung.
Zirndorf bei Nürnberg.	Hein. Bock.
Zittau.	Paul Fischer, Musikdirektor.
Znaim (Mähren).	Prof. Dr. Carl Pichler.
Zülz i. Schlesien.	Rob. Felder, Buchhandlung.
Zürich.	Gebr. Hug, Musikalienhandlung.
Zwettl (Nied.-Oesterr.).	Dr. Rudolf Fuhrmann, k. k. Statth.-Concepts-practicant.
Zwickau.	H. Kahnt, Musikalienhandlung.

Druck von Th. Burger, Bayreuth.

Die Idealisirung des Theaters.

Geschichte einer Kunstentwickelung aus Moden zum Styl.

Von Hans von Wolzogen.

4. Das klassische Erbe.

„Es ist ein grosser Verlust, dass nicht, wie in Paris, eine *Ecole scénique* unter Goethe's Leitung entstanden ist, die unsere dramatische Kunst auf fester Bahn erhalten hätte, während jetzt nur in einzelnen grossen Talenten von Zeit zu Zeit wie in einem neuen Lichtfunken der Pfad der Schönheit angedeutet wird.“

Diesem Ausspruche der Schwägerin Schiller's („Schiller's Leben“ S. 284) tritt ein Satz Goethe's in seiner Abhandlung über „Deutsches Theater“ zum Theile entgegen, worin er sich über diese „merkwürdige und gewissermaassen seltsame Anstalt“ äussert: „Wenn man sich in den letzten Zeiten fast einstimmig beklagt und eingesteht, dass es kein deutsches Theater gebe, worin wir keineswegs mit einstimmen, so könnte man auf eine weniger paradoxe Weise aus dem, was bisher vorgegangen, mit grösster Wahrscheinlichkeit darthun, dass es gar kein deutsches Theater geben werde, noch geben könne.“

Solcher Zwiespalt von „Paradoxen“, aus der Zeit, ja, aus dem Munde der Klassiker selbst, dürfte zu einer Schlichtung gelangen, wenn es uns bei unserer Betrachtung der Idealisirung des Theaters glücken möchte, einerseits der von den Klassikern angestrebten „Idealisirung“ ein eigenes, neues Feld zu freier Blüthe aufzuweisen, andererseits aber auch demjenigen „Theater,“ auf welchem allein die Klassiker mit ihrer Arbeit als auf einem dafür unergiebigen Boden gestanden waren, eine ebenso ihm eigene Zukunft zu ersehen. Es wäre aber diess die Zukunft der eigentlichen Schauspielkunst, des rezitirten Drama's. —

Wohl hatte Wagner Recht, wenn er von einem „Anhauche des Ideales“ sprach, welcher die deutschen Schauspieler unter den Klassikern ausgezeichnet, und „zu begeisternd sympathischen Erfolgen befähigt“ habe. Wie bald aber musste dieser „Anhauch“ wieder verfliegen, da alle Verhältnisse der Kunst und der Zeit sich verbanden zur Unterdrückung eines vollen, schwerwiegenden Bewusstseins, und zur Verwirrung eines klaren, scharf sichtenden Verständnisses, von der Grösse und der Bedeutung jenes Wagnisses: das klassische Erbe des deutschen Genius auf der Bühne anzutreten und seine dramatische Lebensarbeit, die Idealisirung des Theaters, selbstthätig durchzuführen.

Noch bei Goethe's Lebzeiten, im Jahre 1827, klagte Ludwig Tieck (Kritische Schriften IV. S. 217): „Wo ist eine Spur des deutschen Theaters von 1760, oder 80, 90, 1804 u. s. w.?“ und er fuhr fort: „Ist der Deutsche nur Deutscher, weil er kein Vaterland hat, Alles anerkennt, nichts durch-

dringt, jedes Neue versucht, mit eiligem Enthusiasmus lobt und nachahmt, um es nach zehn Jahren zu vergessen, und noch früher verschmähend mit Füssen zu treten? Ich will es nicht glauben, weil diese Universalität, mag man sie preisen, wie man will, den Deutschen erniedrigt. Dass aber unser Theater sich so gezeigt hat, scheint mir ziemlich erwiesen. Können wir nicht Shakespeare zum Grundstein unserer Bühne brauchen, Goethe, Schroeder, Schiller, manche von den Tadelnswürdigen hinzufügend, Engländer, Italiäner, Franzosen und Spanier, aber mit Auswahl und besonnener Kritik, nutzen, so wird die Verirrung immer wilder und in schnelleren Verhältnissen sich steigern, und Jedermann wird einsehen, dass wir Deutschen, mag unsere Litteratur auch merkwürdig sein, doch keines eigentlichen Theaters bedürfen.“ —

Schon in diesen Worten Tieck's birgt sich eine Hindeutung auf die eigentliche Ursache der Verirrung. Das deutsche Theater trug in und nach der Arbeitszeit der Klassiker durchaus den Charakter des Experimentes. Jeder einzelne Theil des grossen Versuches, das Ideale auf der Bühne als Styl zu fixiren, jedes einzelne klassische Dichterwerk für sich betrachtet, bedeutete für eine stylistisch entsprechende Darstellung wieder ein neues Experiment. Es war gewiss nichts weniger, als eine nur einfach wie jede andere konventionell abzuspielende „Bereicherung des Repertoires.“ Sobald aber das Theater durch den künstlerisch edelen Einfluss der Klassiker sich die gesellschaftliche Würde wiedergewonnen hatte und ein Faktor der modernen „Bildung“ geworden war, so war auch die Bereicherung des Repertoires, welches einer solchen Bildungsstätte nach allen Richtungen entsprechen sollte, eines der ersten Gebote für diese neue künstlerische Thätigkeit geworden. Darunter litten, wie wir sahen, schon die Klassiker selbst, als sie ihr Publikum und ihre Schauspieler an immer neue Aufgaben einer idealistischen, oder auch nur im edleren Sinne formalen Kunst zum Verständnisse des idealen Styles zu erziehen suchten, den sie dem deutschen Theater so gern als eigenste Lebensform eingeprägt hätten. Das Theater, da es nun einmal nicht organisch gewachsen war, sollte zum Mindesten künstlerisch „gebildet“ werden. Aber — dieses Wort bekam nur zu bald, als die grossen Bildner, die Erfinder neuer Formen, dahin gegangen waren, jenen fatalen Beigeschmack einer nur formellen Konvention, wonach an die Stelle eines Styles wieder eine Modesache mit allem ihr anhaftenden bunten Wechsel trat.

Indem die Romantiker den Kreis der litterarischen Bildung noch erweiterten und den phantastischen Sinn für das Spiel der Formen geistvoll anregten, wuchs auch der Umfang des theatralischen Repertoires, das die Klassiker schon so bedeutend aus Griechenland, Italien, Frankreich, Spanien, England und Deutschland her bereichert hatten. Mit der Romantik zog das stolze Spanien klingend in das erste Treffen vor. „Bald war, ohne nähere Kritik, Calderon der Lieblingsdichter unserer Nation geworden,“

sagt der kritische Führer der Romantiker, Tieck selbst, und fährt fort: „Man vergass auf lange, was man vor Kurzem noch an Deutschen wie Engländern bewundert hatte, und so ungleich beide Dichter auch sein mögen, hielt man Calderon und Shakespeare doch wohl für Zwillingsbrüder.“ „Selbst Goethe, ja sogar Schiller traten in jener Zeit der Trunkenen in einen dunkeln Hintergrund zurück.“ „Wo blieb das Deutsche, Vaterländische, Eigenthümliche? Jene so weit getriebene Verehrung des Lessing, das Verständniss unseres Goethe, ja, nur eine wahre, ungelogene Verehrung unseres Schiller? Denn Treulosigkeit, Vergesslichkeit, das Segeln mit jedem Winde, kann doch unmöglich Vielseitigkeit ersetzen sollen!“ — Und wie die litterarischen Moden wechselten, und von jeder Mode ein und der andere Fetzen immer wieder als öffentliche Bildungsquittung an den Coulissen des Theaters hangen blieb, so war bald kein Gebiet irgend eines nationalen Dramas mehr davon ausgeschlossen, aus Litteratur zum Theaterexperiment zu werden. Die deutsche „Vielseitigkeit“ ward kosmopolitischer „Wirrwarr“. Die Goethe'sche „Welt-Litteratur“ erschien in der ironischen Phantasiemaske einer romantischen Theaterprinzessin, bis sie mit dem zunehmenden Alter auch noch die romantische Wangenröthe verlor und die deutsche Ironie in undeutschen Witz verkehrte. Jedermann, welcher etwas Besonderes für das Theater thun wollte, „bereicherte“ derart das Repertoire mit neuen Elementen aus dem Formenschatze der litterarischen Bildung, ohne dass doch eigentlich für irgend eines dieser Experimente dem deutschen Schauspieler die Tradition eines bestimmten Styles, also für das reiche Material zum Komödiespielen die wahre Form des Kunstwerks gegeben war. Um so leichter konnte dicht hinter jedem idealen Aufschwunge irgend ein geschickter Kotzebue des Tages, welcher den Schauspielern „die Rollen auf den Leib schrieb“, vor den beirrten Augen des grossen Publikums aus dem dramatischen Allerweltstopf den brausenden Abschaum des theatralischen Erfolges sich gewinnen.

Bei alledem nahm die Neigung des Publikums für das Theater immer mehr zu, je tiefer andererseits das politische Leben darnieder lag. War das deutsche Theater einmal so anständig geworden, dass der deutsche Fürst es in seine Obhut nahm, wohl hätte nun gerade Das, worauf jener Anstand beruhte, das klassische Erbe würdig zu verwalten, zu einer vorzüglichen nationalen Ehrensache des fürstlichen Protektorates werden sollen. Nur hätte dazu noch das Andere gehört: dass die nationale Sache selbst als eine fürstliche Ehrensache betrachtet worden wäre. Wo aber das nationale Leben keinen Organismus bildete, in welchem das Ideal des deutschen Geistes eine einigermaassen lebensfähige Verkörperung gewonnen hätte, wie konnte dort eine organische Verkörperung des Ideales auf dem Gebiete der öffentlichen Kunst ermöglicht werden? — Es wäre denn, die Kunst selbst hätte sich bereits ihr eigenes ideales Gebiet und ihre „lebendige Mauer“ gegenüber der Welt, welche nicht „Idealwelt“ ist, siegreich gewonnen.

Wir haben es gesehen, wie die genialen Versuche, „auf der Spur des Griechen und des Briten“ dem „höheren Ruhme des deutschen Genius nachzuschreiten“, es noch nicht vermocht hatten, die künstlerische Verschmelzung der Shakespeare'schen Wahrhaftigkeit und der hellenischen Schönheit zum deutschen dramatischen Idealstyle durchzuführen, und zwar, weil es ihnen an dem gleicherweise natürlich- und ideal-wahrhaftigen Bindungsmittel für solchen kühnen Hochbau gebrach. Denen aber, welche in jene grosse klassische Arbeit für Theater und Drama zunächst miteingetreten waren, gebrach es leider an mehr noch als an diesem Mittel, — nämlich an den Mitteln in jeglicher Beziehung. Der Einzige, welcher jenes Mittels gar nicht bedurft hätte, weil er allein die Mittel besass, um eine andere, als die klassische Aufgabe, zum Heile der deutschen Schauspielbühne zu lösen — Heinrich von Kleist lag erschossen, ehe die Nation bei dem neuen Lichte des klassischen Genius sich auf sich selbst zu besinnen gelernt hatte. Die Nation hatte den märkischen Dichter im Sande des Zeitenelendes nach dem Heile verdursten lassen; Goethe selber, der grosse Bühnen-Idealisator, der den „andern“ Genius in ihm nicht verstehen konnte, weil er selber so ganz und gar der Eine war, hatte ihn dem Misserfolge preisgegeben, und Iffland, der ausgezeichnete Bühnentechniker, hatte ihn kalt von der Pforte des preussischen Nationaltheaters zurückgewiesen. Seine Erscheinung schwindet dahin unter den blutigen Schrecken des Franzosenkrieges, gleich wie einst vor zweihundert Jahren Shakespeare's Geist flüchtig über die deutsche Bühne geschritten war, als des dreissigjährigen Krieges wilde Komödianten schon mit ihrem allvernichtenden Trauerspiele schreiend und tosend herangezogen kamen. Shakespeare kehrte wieder, an der Hand der Klassizität; sollte Kleist einmal wiederkehren an der Hand der neuen Meisterkunst, welche die klassische Arbeit zu vollenden bestimmt war? —

Iffland, der nächstberufene Mitarbeiter, dieser erste, dem Schauspielerstande selbst angehörige, bürgerliche Direktor eines modernen Hof- und Nationaltheaters, konnte keinen Schritt weiter thun auf dem Wege, auf welchem er als Darsteller der klassischen Rollen den grossen Dichtern wie ein warmherzig begeisterter Herold vorauszuschreiten berufen schien. In der Sorge für die Rührung des Berliner Philisters entnahm er selbst als moderner Theaterdichter dem hohen Gedanken Schiller's von der „moralischen Anstalt“ nur erst die banale Aufgabe schauspielerischer Virtuosität zur sittlichen Genugthuung des bürgerlichen Selbstbewusstseins. Was aber konnten gar jene poetischen Wettermacher mit dem klassischen Erbe beginnen, welche über die noch ganz ungelösten Experimente der grossen klassischen Tragödie alsbald den dramatischen Niederschlag einer nach populären Wirkungen sehnsüchtigen Romantik in wüsten „Schicksalstragödien“ ausschütteten? Sie besorgten die „Schule“ der „Braut von Messina“ auf ihre Weise dergestalt, dass sie dem deutschen Geiste den

ästhetischen Geschmack und das Stylbewusstsein nur noch ärger verwirrten, indem sie die aus dem hellenischen Gesammtkunstwerke herausgerissene Seele, die antike Schicksalsmacht, auf die kleinen blanken Spitzen spanischer Trochäen gespiesst, dem Theaterpublikum als neueste sinnlich aufregende „Repertoire-Bereicherung“ darboten. „Möchte man nicht glauben“, meinte L. Tieck, „diese Spektakel seien für ein Nationaltheater der Karaiben, oder von Leibeigenen selbst im wildesten Hass gegen ihre Herren gedichtet worden?“ Bei solchen Mit- und Nach-Arbeitern war also das klassische Erbe, noch zu den langen Lebzeiten des letzten Olympiers, „acherontisch“ genug berathen! Ja, ein Mann wie Raupach, „ein Fortsinger der Unmelodie“ (Tieck), ob er gleich mit den poetischen „Leibeigenen“ zuerst in die Schranken trat, er erschien endlich noch als der rechte Vormund und Zinsverwalter der armen Waise, — der da frei von jeder Aspiration einer überfliegenden Genialität einfach ein gutes Theater-Rezept aus dem künstlerischen Nothstande der Klassiker sich gewann, indem auch er nun der deutschen Bühne Stück auf Stück schrieb, nur nicht mit dem Herzblute des erhabenen Idealismus, sondern in einem gewissen talentvollen Behagen, auf der Bühne, so wie sie war und ist, ein Thun und Reden gäng und gebe zu erhalten, das sich, gleich weit entfernt vom dürren Realismus wie von der üppigen Romantik, des schon halbtodten klassischen Musters noch als einen Manier und eines Jargons zur Hebung des gemeinen Theater-Amüsements bedient. Dass er dabei zu Zeiten den Stoff der nationalen Geschichte entnahm, soll ihm dankbar gedacht werden; er ging damit zwar nicht weiter auf der himmelan steigenden Strasse des deutschen Genius, aber er wies von seiner behaglichen theatralischen Rast-Stätte, seitab am Wege der Allgemeinheit, mit einem biedern Bauernwinke nach der Richtung hin, wo für ein deutsches Schauspiel seit dem Tode des Dichters des „Prinzen von Homburg“ noch etwas zu finden sein würde, wenn es nur erst wüsste, was es sollte, und wieder könnte, was es wollte! — Wie aber die Sachen indessen sich immer tiefer in die vergnügliche Gewohnheit des Theater-Abends und Abonnentenplaisirs hinein fortwälzte, da hätte auch alle „lächelnde Medizäergüte“ nicht mehr dazu helfen können, aus den theatralischen Modekünsten des Jahrhunderts das grosse Vereinigungswerk, dem die klassische Arbeit gegolten hatte, als monumentalen Styl des deutschen Drama's der Zukunft herzustellen. Das Schicksal des deutschen Theaters, soweit das rezitirte Schauspiel, diese Wiege der klassischen Arbeit, es zu bestimmen vermochte, war bereits entschieden. Was bestenfalls als eine würdige Stätte zur Bildung idealistischer Gesinnung, künstlerischen Geschmackes und deutschen Geistes weiter zu pflegen gewesen wäre, das zeigte sich nun mehr und mehr nur als Spielplatz aller erdenklichen theatralischen Möglichkeiten, wie sie schon von den ersten Kotzebue'schen Effektstreichen an im Laufe der Zeiten durch Mode und Spekulation unhemmbar herangeschwemmt wurden, — weil in dem klassischen Erbe eben jene antikosmische Mauer

noch fehlte, um dem Idealismus sein eigenes Gebiet vor jedem Ansturm von aussen zu sichern.

Um eine solche Mauer zu errichten, dazu genügten nicht die beiden unsterblichen Hilfskräfte der klassischen Arbeit, die in der „Helena“ und dem „Faust“ allegorisch verkörpert erscheinen. Ein Anderes hätte dazu noch gehört: jenes geheimnissvolle Dritte, das einstens als ein Dionysisches Element auch mitgeboren war, unter dem schirmenden Dache der christlichen Kirche, in der blutigen Wende der Zeiten. Und in der That, mit tief leidenschaftlicher Gewalt und grimmem deutschen Ernste brannte es ja schon wie ein heimlich wachsendes revolutionäres Feuer ganz dicht bei jenem ausgelassenen *Wiener Kongresse*, wo etwa zu derselben Zeit, da die Klassiker das deutsche Theater verlassen hatten, die glücklich gerettete deutsche Fürstenmacht soeben die politische Wiederherstellung der Ordnung in Europa besorgte. Ein gar stylloses Stück, das nicht auf dem deutschen Nationaltheater spielte, aber manche interessante Modetoiletten zeigte, vor deren Anblicke einer von Freiheit und Frömmigkeit singenden deutschen Volkesseele wohl der Athem vergehen mochte! Aber — ein hoher europäischer Adel machte damals einem celebren Wiener Komponisten seine Höflichkeitsvisite, und der celebre Komponist komponirte ihm dafür eine tüchtige *Cantate* über den „glorreichen Augenblick“. Dann gingen die Herren von ihm hinweg und lachten den hellen Tag an, und der Meister blieb zurück in der Einsamkeit und lachte sich auch Eins, aber tief in sich hinein; und es ist ein Anderes um das Lachen der Welt, und ein Anderes um das Lachen des Helden. In den hohen gesellschaftlichen Sphären herrschte das unbändige Vergnügen der Restauration. Man wollte sich endlich wieder in Ruhe und Frieden seines gesicherten Lebens erfreuen; oder wenn nach und nach dem Frieden von unten herauf doch beängstigende Störungen erwachsen wollten, so wünschte man sich nur um so mehr eine angenehme Zerstreuung der Sorgen, welche am Bequemsten und Anständigsten jetzt das so bequem und anständig gewordene heimische Hoftheater darbot; und gewiss sah man es durchaus nicht ungern, wenn die Theatergeschichten, die Schauspieleraffairen, die Sängerkabalen und die Modedisputs über die neueste „Oper“ recht in den Mittelpunkt der grossstädtischen Interessen traten. Jener wunderliche einsame Zaubermeister aber, inmitten der singenden und tanzenden Grossstadtwelt, der hatte längst genug von der berüchtigten Wiener Opernfidelität. Fort wandte er sich von der Maskenkomödie des restaurirten Kosmos, und pflanzte in der Stille dem deutschen Geiste zwei rechte und hohe Freiheitsbäume, die grosse Messe und die letzte Symphonie, mit den jauchzenden Grüssen des unsterblichen Genius der Menschheit: Friede! — Freude! — In dieser Sprache waren sie Wahrheit und bedeuteten eine neue, ideale Welt. Der alte Kosmos aber schüttelte den frischbezopften Kopf dazu und meinte, das sei styllos, und Rossini — die *Crême* der Musik. —

Ach, und wo war in diesem alten Kosmos die immer junge Jugend geblieben? Die Jugend, welche einst so hoffnungs- und verheissungsvoll den Idealen Goethe's und Schiller's zugejubelt, ja, der das Wunderbare vorgeschwebt hatte, als könnte der Begriff eines idealen Styles wohl auch einmal auf die realen Verhältnisse ihres Vaterlandes einige Anwendung finden? Die Jugend, der das Wort gesungen war:

> **„Froh, wie seine Sonnen fliegen**
> **durch des Himmels prächt'gen Plan,**
> **wandelt, Brüder, eure Bahn,**
> **freudig, wie ein Held zum Siegen!"?**

Diese Jugend hatte man revolutionärer Umtriebe halber auf die Festungen geschickt. Unausgeführt lag das klassische Erbe — stumm die Messe und die Symphonie — in das Grab sanken fern von einander Beethoven und Goethe: aus dem Schrecken der Verfolgung und dem Vergnügen der Restauration hatte sich ein fremdartiger, halb dumpf niedergedrückter, halb in lässiger Weise am Nichtigen, Nüchternen und Flüchtigen sich amüsirender Geist erhoben, — der miethete sich Logen im Deutschen Theater.

Hatten die Gebildeten gelernt sich für das „Theater" zu „interessiren", so ward der Masse dieses Interesse zum Amüsement; und wenn nun die ganze Fülle der klassischen und nachklassischen Repertoirebereicherung in dieser allgemeinen Vergnügungsstätte der Gesellschaft zusammenströmte, so machte sie dem grossen Publikum das bald zur unentbehrlichen Modesache gewordene abendliche Amüsement wiederum auf seine Weise „interessant". Wie die Repertoirestücke und die Theaterfreunde, so fanden dort auch unzählige schwanke Existenzen, welche jetzt den Broterwerb durch die Kunst für ebenso anständig wie bequem halten durften, eine höchst willkommene Sammelstätte, und verlangten als berechtigte Mitarbeiter am gebildeten „Vergnügen der Einwohner" Deutschlands immer mehr Bühnen, welche nicht nur das Publikum, sondern vor Allem auch die *Künstler* „unterhalten" sollten. Mit dem Zunehmen der demokratischen Bewegung, welche schliesslich bis zur totalen Demokratisirung auch der Kunst unter dem Gesetze der „Gewerbefreiheit" führen sollte, wuchsen neben den Hoftheatern immer mehr städtische und private Unternehmungen auf, die den Charakter des theatralischen Amüsements auf das Drastischeste verstärkten, — bis zuletzt unter der Herrschaft eines internationalen Kapitalismus die dramatische Kunst, nebst so manchem Anderen, eine geschäftliche Gründung auf Aktien ward, welche bisweilen sogar höchst „noble", d. h. kostspielige, jedenfalls aber ganz undeutsche Allüren anzunehmen wusste. Da zugleich nach den Freiheitskriegen auch das Regiment des französischen Geschmacks und Esprits sich wieder „restaurirt" hatte, — wie es ja auch in den liberalen Neigungen und Regungen des neudeutschen Politikers sich verführerisch geltend machte —, so war es natürlich, dass die Bereicherung des Repertoires auf der deutschen Bühne gleichfalls mehr und mehr französisch, und zwar

nicht mehr klassisch-, sondern modern-französisch geartet ward. Bestand doch auch die in dieser neuen Zeit erstrebte „Bildung“ längst nicht mehr in jenem klassischen Begriffe einer Bildung des Gemüthes an dem Idealen, sondern bestenfalls in der witzigen Gewandtheit des gesellschaftlichen Tones, welcher allen noch so fremden Moden in gleicher eleganter Weise gerecht zu werden verstehen sollte. Kein Wunder, dass hierbei die gute, derbe, deutsche Natur vielfach in die Brüche gerathen musste; denn ach, auf welchem brüchigen Boden hatte sie sich zu bewegen! War doch bei der armseligen Nachahmung des französischen Esprits in der deutschen Lustspiel-Dichtung öfters schon nicht viel Anderes herausgekommen, als eine Art lackirter Rüpelkomödie. Um wie viel mehr aber musste diess der Fall sein, wenn schon die französischen Originale auf ihre Weise in das Niedrig-Komische oder Frivole hinüberspielten. Mit solcher Waare sah Ludwig Tieck vor mehr als 50 Jahren unsere Bühnen überschwemmt, als er schrieb: „Es sollten sich Alle, denen noch an einem guten Schauspiele liegt, wenigstens darüber das Wort geben, von den neuesten französischen theatralischen Produkten so wenig Notiz als möglich zu nehmen oder, um nicht in der Wahl zu irren, sie auf einige Jahre gänzlich von der Darstellung auszuschliessen. Sieht man die Repertoire's durch, so trifft man fast nur auf diese Armseligkeiten, und wie sehr sie unserer schon kranken Bühne geschadet haben, und noch zu schaden fortfahren, ist von Kennern längst eingesehen und auch schon ausgesprochen worden.“ „Keinem Pariser wird es einfallen, diese witzigen oder groben Spässe mit den Stücken auf dem Théâtre français zu vergleichen; aber wir Deutsche sind gut genug, um uns Alles in schlechten Uebersetzungen vorspielen zu lassen, ohne dass uns die Armuth durch Lokalbeziehungen und durch witzige Anspielungen gewürzt würde, und ohne diesen Produkten in einem besseren Theater ausweichen zu können.“ „Die Schauspieler verlieren durch diese gehaltlosen Spässe ihre Sicherheit immer mehr, und das Publikum entwöhnt sich völlig, einem grösseren, kunstreicheren Werke mit der nöthigen Aufmerksamkeit zu folgen.“

Der Idealismus hingegen, welchen die Klassiker als ihr Erbe der Nation hinterlassen hatten, ohne Schule und lebensvoll ausgebildete Tradition, der weiteren Anregungen entbehrend, ja nicht einmal gesichert an einer abgesonderten Stätte durch eine „antikosmische“ Mauer: so war er gar bald schon in jenes nichtssagende hohle Pathos entartet, von dem derselbe Tieck bereits 1825 sagen konnte: „Ohne Noth hat sich seit 20 Jahren ohngefähr ein hohler langsamer Ton auf unsere Bühne verpflanzt, den die Lehrer in den Kirchen mit so vieler Einsicht grossentheils aufgegeben haben.“ Das Ideal schwebte nicht als eine hohe segenwirkende Wahrheit in feierlich entrückter Ferne vor dem sehnsüchtigen und verständnissvollen Blicke einer gläubigen Wirklichkeit. Sein maskirtes Scheingebilde ging steif auf gebrechlichen Stelzen durch den bunten und oft bedrohlichen Wirrwarr der Gegenwarts-Interessen, mit dem althergebrachten Anspruche,

anstandshalber, in diese Interessen noch mit eingezählt zu werden, was doch im Grunde eine grosse Unwahrheit war. Dagegen drang, als die vollblütige Wahrheit des Tages, auf der modernen Bühne der kaum verbannte Realismus wiederum siegreich durch. Mit dessen nicht mehr besonders künstlich zu erwerbenden, ungeschulten Mitteln konnte nun leicht Jedermann aus der Menge des reichlich zuströmenden lebendigen Materiales sich berechtigt fühlen, an dem theatralischen Kunstleben der Gegenwart thätigen Antheil zu nehmen; während er den besseren Talenten die schönste Gelegenheit darbot, die beliebte Naturwahrheit bis zur bewunderten naturalistischen *Virtuosität* in irgend einer theatralisch-modischen „Spezialität" auszubilden. Nur war es das Arge, dass die Naturwahrheit dieser Zeit weder mehr Natur noch Wahrheit war, vielmehr selbst ein mehr oder minder französirtes Modegewirk, eine *Toilette*, welche aber eben konventionelle Geltung hatte. So war denn an Stelle des, als Aufgabe der Bühne ganz vergessenen oder missverstandenen, deutschen Styles in der That die undeutsche Mode zur rechten regierenden Theaterprinzessin erhoben worden.

Wer in ein solches modernes Theater hineintritt, wer ein modernes „Wochenrepertoire" überfliegt, dem sagt es mit unverhohlener Selbsterkenntniss: „Ich kann auch anders." Da wird an einem Abende spanisch, an einem anderen französisch, an einem dritten altgriechisch oder altindisch, und zwischendurch auch „deutsch", d. h. entweder gehörig bearbeiteter Shakespeare, oder neustes norwegisches Sittenbild, oder „deutsche Klassiker", oder endlich die vorher genugsam deutlich bezeichnete moderne Komödie gespielt, so weit alles diess dem nun allein noch den Ton angebenden Geschmacke und Unterhaltungsbedürfnisse des zahlenden Abonnenten-Publikums entsprechen mag. Das Berliner Hoftheater z. B. beschloss das Jahr 1883 in der kgl. Oper durch Mehul's „Joseph in Aegypten" — mit der Ballet-Zugabe von „Thea oder die Blumenfee" — im kgl. Schauspielhause durch Goethe's „Palaeophron und Neoterpe" — mit der Possen-Zugabe des „Winkelschreiber" von Winterfeldt! — Wo bleibt dem gegenüber das Ideal unserer Klassiker? Wo die Idealisirung des Theaters? Wo der Styl — an Stelle der Mode? — Da ist nichts mehr als Mode an Stelle des Styls! Denn jenes wunderliche Vermögen, welches solch ein fortwährendes Anderskönnen immer in gleicher Weise, nämlich als ein eigentlich „gar nichts recht Können", nunmehr so zweckentsprechend leistet: es ist schliesslich auch wieder nur derselbe Geist des „immer auch anders Können's", der Modegeist, welcher als „moderner" Geist an Stelle jenes „idealen Anhauchs" der klassischen Zeit den theatralischen Fortschritt des Jahrhunderts repräsentirt. Mit seiner Hilfe war aus dem klassischen Erbe von 1803—1883 gerade Das geworden, was das edele Stylgefühl des Dichters der „Braut von Messina" so mühsam hatte verhüten wollen: moderne Komödie. —

Mensch, als wenn ich im prosaischen Drama das alles erst erschaffen und Takt und Deklamation mir erst erfinden soll, worin mich noch dazu jeder Mitspielende stören kann.“

Eine gedeihliche Weiterentwickelung zu fördern schien die Oper nicht berufen. Zwischen den divergirenden Ansprüchen der Einzelkünste, welche sich in dieser Kunstgattung zusammengeklemmt fanden, ein Kompromiss zu schaffen war das höchste Ziel, welches der Opernkomponist erreichen konnte. Nicht Zeugniss für die innere Güte der Gattung, wohl aber für den überragenden Genius eines Mozart war es, dass ihm diess in einer Weise gelingen konnte, welche die innere Haltlosigkeit der Gattung nicht fühlen liess.

Auf anderem Gebiete hingegen war die zum Bewusstsein ihrer ursprünglichen Bestimmung gelangte Tonkunst Bahnen zugeführt worden, welche sie in gewaltigem Strome ihrem ursprünglichen Ziele wieder nahe brachten. Nachdem der Sinn für Melodie und damit mehr oder weniger dunkel das Verständniss wieder erwacht war, dass die tonbildenden Mächte im Ausdrucksbedürfnisse des Menschen und nicht bloss in Tonkombinationen zu suchen seien, begann ein triebkräftiges Leben in den Tongebilden laut zu werden. Dem Gemüthe wurde die Tonkunst wieder erobert, und damit den Gesetzen des Ausdruckes untergeordnet. Dieser Prozess vollzog sich in ungestörtester Weise in der Fortbildung der Instrumentalmusik. Hier war das Tonelement keinen von aussen herantretenden Anforderungen ausgesetzt. Es war sich selbst überlassen und ihm Musse zur Besinnung gegönnt. Diese Besinnung musste es zur Erinnerung an seine Heimstätte führen. Hier waren die Bedingungen zu finden, welche eine lebenskräftige Weiterentwickelung möglich machten. In dem Maasse, als die Töne Ausdruck, befreiender und verständlicher Ausdruck, Entäusserung eines Gemüthsbedürfnisses, Zeugniss von Erregungszuständen zu werden bestrebt waren, begannen Gesetze, wie sie in der Kehle bildend und gestaltend wirken, in ihnen bestimmend zu werden. Tonisch und rhythmisch fügten sie sich denselben und offenbarten nun innerhalb der starren, durch Formgesetze diktirten, eines innern Impulses verlustig gewordenen Gestaltungen ein Gesetz höherer Ordnung, dessen Ursprung nicht in ihrer historischen Entwickelung, noch in ihrer physischen Natur zu finden war. Die Brücke zum menschlichen Herzen ward wieder hergestellt, indem sich die Verbindung mit demselben in Unterordnung des Tonlebens unter die in der Kehle waltenden Gesetze des Tonausdruckes wieder gefunden hatte. Verschönt durch die ihn in grösserer Reinheit hervorbringenden Instrumente, bereichert durch die Kenntniss und Anwendung aller seiner Natureigenheiten, erschien der Ton in der zur Herrschaft gelangten Melodie wieder das, was er ursprünglich war, menschlicher Gesang.

In den Fugen von J. S. Bach macht sich ausser den, ihre kontrapunktische Form bedingenden Gesetzen gleichsam unbewusst ein Rhythmus geltend, welcher uns anmuthet, wie himmlischer Tanz. Durch den Schleier

Kunstgeniessen in ihrer Wechselwirkung betrachtet werden. Namentlich der abendländischen Musik gegenüber ist die Thatsache entscheidend, dass Kunstschaffen und Kunstgeniessen nicht stäts im richtigen Verhältnisse zu einander gestanden sind. Die Kenntniss des letzteren ist schwerer zugänglich, als die des ersteren, darf aber nicht vernachlässigt werden, wenn man ein richtiges Bild des Kunstlebens gewinnen will. Damit, dass die Kunstprodukte einer Zeit in ihren Eigenheiten gewürdigt werden, ist eine Darstellung ihres Kunstlebens nicht erschöpft. Erst im Genusse wird das Kunstwerk lebendig. Auf dem Papier ist es nur eine Anweisung auf einen künstlerischen Genuss. Im Genusse hat das Kunstwerk seinen Werth; in ihm findet es auch seine Kontrolle. Was einen Genuss nicht zu bieten vermag, was also, mit anderen Worten gesagt, einem Bedürfnisse nicht zu Hilfe kommt, das kann von hohem Werthe für die Erkenntniss des Kunstlebens sein, den ja auch Abirrungen und Unzulänglichkeiten des Produzirens haben; ebenbürtig darf es aber in der Geschichte der Kunst nicht dem an die Seite gestellt werden, was wirklich genossen worden ist, was wirkungsfähig war. Die Aufgabe einer Kulturgeschichte, welche dem wahren Kunstleben verschiedener Zeiten den Puls fühlt, muss es also sein, das Kunstproduziren in seinem Verhältnisse zum Kunstgeniessen zu betrachten. Diess ist allerdings mit grossen Schwierigkeiten verbunden. Das Kunstproduziren bietet uns ein Substrat der Betrachtungen dar, die erhaltenen Kunstprodukte nämlich; das Kunstgeniessen entzieht sich bei seiner Unmittelbarkeit dem historischen Beobachten. Bei eingehender Erfassung der Aufgabe des Historikers vertheilt sich die Schwierigkeit gleichmässiger, d. h. sie wächst dem ersteren gegenüber. Denn was wir als Objekt des Kunstschaffens haben, führt uns noch nicht mit Nothwendigkeit an dessen letzte Quelle. Bevor wir das Produkt nicht in seinem ursächlichen Verhältnisse zum Produzirenden erkannt, ehe uns nicht die Natur des Produzirens klar geworden ist, können wir nicht behaupten, es von seiner künstlerischen Seite erfasst und gewürdigt zu haben. Die Forschung muss sich dieses ihres Zieles, so schwer es zu verfolgen ist, bewusst sein. Sie darf nicht stehen bleiben beim todten Kunstwerke, darf nicht jedes Produkt, welches Notenköpfe aufweist, vielleicht nur deshalb, weil der Staub von Jahrhunderten darauf liegt, als historisch bedeutsam anerkennen. Sie wird sich von dem chronologischen und archivarischen Standpunkte noch mehr entfernen müssen, als es bis jetzt der Fall gewesen ist, wenn sie den Anspruch erheben will, das Kunstleben zum Gegenstand ihrer Betrachtung zu machen.

So gross die Schwierigkeiten sind, welche sich einer Geschichtsbehandlung im gedachten Sinne entgegenstellen, so fehlt es ihr doch nicht an Anhaltspunkten. Solche wären alle Symptome der Wirkung des Kunstproduktes auf Mit- und Nachwelt. Dabei muss natürlich das in Rechnung gezogen werden, was nur äusserlich Einfluss genommen hat, was also der

inneren Wirkung des Kunstwerkes fernesteht, so namentlich die Mode, ein von fremdartigen Anforderungen bedingter Geschmack, Protektion des Künstlers u. dgl. Man wird wohl zu unterscheiden haben, aus welchen Gründen sich ein Kunstwerk oder ein Künstler sogenannter Popularität zu erfreuen hatte. Von Bedeutung sind Aeusserungen von Zeitgenossen, welche, wenn sie nicht von Fachmännern ausgehen, an Werth für die Beurtheilung des unbefangenen Eindruckes gewinnen. Mit ein Probezeichen wird die eigene Empfindung bei der Reproduktion des zu beurtheilenden Kunstwerkes geben. Vor einem einzig und endgiltig entscheidenden Forum steht dasselbe dabei deshalb nicht, weil auch das eigene Empfinden, worunter sowohl der Eindruck auf das Ohr als auch die Fähigkeit, Mitempfinden ausgedrückter Erregungszustände zu erwecken, verstanden werden will, einer geschichtlichen Entwickelung unterliegt. Einer Geschichte der Entwickelung des menschlichen Ohres mit Rücksicht auf seine Fähigkeit, Ausdruckslaute und Töne aufzunehmen und zu verstehen, entbehren wir noch. Und dass das Ohr einer sehr raschen Entwickelung unterliegt, kann wohl nicht bezweifelt werden, wenn man Tonstücke voriger Jahrhunderte mit solchen, welche die Neuzeit darbietet, vergleicht. Das heutige Ohr ist im Stande, viel mehr Tonmateriale zu vertragen, als etwa das des Publikums des 17. und 18. Jahrhunderts. Diess gilt sowohl von der Zeitfolge der Töne, als auch von ihrem Zusammenklange und von ihrer dynamischen Wirkung. Wir figuriren, harmonisiren und instrumentiren heute mit einem viel grösseren Aufwande von Tonmassen, als es in früheren Jahrhunderten der Fall war. Ja, selbst die kurze Zeit einiger Jahrzehnte macht einen bedeutenden Unterschied in dieser Beziehung. Man vergleiche eine Haydn'sche oder Mozart'sche Symphonie mit einer symphonischen Dichtung von Berlioz oder Liszt, die Behandlung des Orchesters in Mozart's Don Juan mit der in R. Wagner's Werken. Von höchster Wichtigkeit für die Geschichte der Kunst überhaupt, und namentlich für die der Musik, wäre endlich eine Geschichte des menschlichen Ausdruckes. Auch dieser ändert sich, sowohl in Folge seiner natürlichen Entwickelung, als auch in Folge hemmender Einflüsse, welchen gerade er in hohem Grade unterworfen ist. Dass bei der Beurtheilung von Ausdrucksformen Aenderungen in der Ausdrucksweise mit in Anschlag kommen müssen, diess namentlich bei der Beurtheilung der Frage, welchen Eindruck ein Kunstwerk in seiner Eigenschaft als Ausdrucksprodukt seinerzeit hervorgebracht hat, ist wohl ausser Zweifel. Gewisse Ausdrucksformen sind allerdings unserer Natur so eigen, dass sie einer wesentlichen Veränderung im Laufe geschichtlicher Entwickelung nicht unterliegen, daher zu allen Zeiten und an allen Orten verstanden werden. Wir vermögen Volksweisen aus alten Zeiten und von entlegenen, mit uns in keinen Kontakt kommenden Völkern nicht nur ihrer tonlichen Anordnung nach, also mit dem Ohre, sondern auch als Ausdrucksprodukt, also mitempfindend zu verstehen. Andre Produkte der sogenannten

Kunst sind wieder so weit abliegend von der Möglichkeit, ihnen durch unser Mitempfinden beizukommen, dass wir mit Sicherheit ihnen gegenüber behaupten können, dass sie einem Ausdrucksbedürfnisse überhaupt nicht entsprungen sind.

Nicht das Produkt demnach, sondern die Art seiner Schöpfung und seiner Aufnahme sind das Wesentliche für den Historiker, welcher es mit dem Leben, und nicht mit blossen Schemen zu thun haben will; hier ist der zündende Punkt für dessen Erfassung in seiner eigentlichen Bedeutung. Ist es dem Forscher nicht gegönnt, vollständig und unbefangen an denselben zu gelangen, so muss er sich mindestens dessen bewusst sein, dass es bei dem seinem Studium zugänglichen Materiale darauf ankomme, Symptome an das Tageslicht zu fördern, die zur Klarheit zu führen vermögen.

Es ward bereits angedeutet, dass das Verständniss von Tönen als Ausdrucksmittel von ihrer Fähigkeit abhängig ist, in ihrem Abstande von dem, dem Ausdruckgebenden eigenen, Mitteltone erkannt werden zu können. Dieses Bedürfniss hat meines Erachtens zur Entwickelung der Tonarten geführt. So lange der Ton als Ausdrucksmitttel der Kehle eigen ist, erschliesst sich, wie schon ausgeführt worden ist, sein Verhältniss zum Mitteltone durch das Mitempfinden der An- oder Abspannung der durch einen Erregungszustand in Thätigkeit versetzten Muskeln. In dem Maasse, als er sich von der Kehle emanzipirt hat, musste, wenn er der menschlichen Vorstellung überhaupt noch als Ausdrucksmittel erscheinen sollte, als welches die Möglichkeit seiner Beziehung auf einen Mittelton nothwendig war, sein Abstand von einem Mitteltone in einer andern Weise erkennbar werden. Im Alterthum, welches die Harmonie nicht, oder nur unvollkommen, übte, geschah diess durch die Annahme gewisser melodischer Anordnungen, welche auf bestimmte Töne als ihre Mitteltöne zurückführten. In der Melodie musste also erkannt werden, welcher dieser Anordnungen ein Tongebilde entsprach, welcher Ton demnach als sein Mittelton aufzufassen sei. Die Verschiedenheit der Tonschritte gab ein leichtes Mittel zu solchen Anordnungen an die Hand. Dem Melodieprinzipe entsprachen demnach, diesen Anordnungen folgend, die griechischen Tonarten, sowie auch die denselben entlehnten Kirchentonarten. Stäts kam es darauf an, dass melodiöse Wendungen anzuzeigen hatten, welcher Ton in einem Tonstücke als Mittelton zu betrachten sei. Die Veränderung dieses Mitteltones heisst Modulation (μεταβολή). Sie entspringt einer Veränderung der Stimmung überhaupt. Einem veränderten Erregungszustande entspricht ein anderer Mittelton. Mit der Modulation wird auch der die Veränderung des Mitteltones fühlende Hörer in einen anderen entsprechenden Stimmungszustand versetzt.

In anderer Weise ist nun mit dem Durchbruche der Harmonie als des gleichzeitigen Erklingens von Tönen dieses Bedürfniss nach dem Erkennen des Mitteltones zur That geworden. Das Ohr, welches vorhin

im Erfassen von Tonreihen, also in dem Zusammenfassen nach einander erklingender Töne, die Zurückführung auf den Mittelton bewerkstelligt hatte, gewann nun die Uebung, Töne gleichzeitig zu hören und zu unterscheiden. Es traten ihm nicht nur Gruppen nacheinander- sondern auch miteinander klingender Töne entgegen. Wie ihm früher im Nebeneinander der Töne die Möglichkeit gegeben sein musste, den Rückschluss auf den Mittelton zu machen, so entnahm es sich nun auch aus dem Zusammenklange diese Möglichkeit. Es bildete sich ein Tonsystem, welches entsprechend der physiologischen Organisation des Ohres so geartet war, dass das gleichzeitige oder nacheinanderfolgende Vorkommen bestimmter Töne mit Gewissheit auf einen bestimmten Mittelton zurückführte. So entstand die moderne Tonart im Gegensatze von der alten. Das Unterscheidende beider ist, dass die letztere nur durch die Nacheinanderfolge, die erstere aber auch durch den Zusammenklang von Tönen den Mittelton, Hauptton, oder, wie man im musikalischen Leben zu sagen pflegt, die Tonart bezeichnet. Mit der Ausbildung und Vervollkommnung der Harmonie wurden die melodischen Tonarten überflüssig. Es genügte ein vereinfachtes Tonsystem, damit dem Bedürfnisse nach Erkennen des Mitteltones entsprochen werde. Mit dem Durchbruche der Harmonie hängt unser vereinfachtes, zwei Tongeschlechter umfassendes Harmoniesystem zusammen. Zur Auffrischung alter melodischer Tongeschlechter fehlte jede Nöthigung. Nicht Geschmacksache ist es, dass die Alten ihre Tonarten und Tonfolgen mit verschiedener Anordnung der Intervalle gebildet haben, wir Neueren nur zwei solcher Tongeschlechter kennen. In der vorgeschrittenen Harmonie besitzen wir ein anderes und viel besseres Mittel, auf den Mittelton (wir sagen Grundton) eines Tonstückes zu schliessen, seine Tonart zu erkennen. Was wir Modulation nennen, fällt im Wesen vollständig mit dem zusammen, was die Alten geübt haben, wenn sie die Tonart veränderten. Nur ist unsere Modulation keine melodische, sondern eine harmonische. Der Harmonie entnehmen wir, als in welchem Abstande zum Grundton wir die gehörten Töne zu fassen haben. Für den Eindruck auf uns ist es nicht gleichgiltig, ob z. B. ein C als die Quinte von F oder als die Terz von As erscheint. Der gleiche Ton wirkt in verschiedener Zusammenstellung mit anderen, auf eine andere Tonart hinweisend, verschieden. Wir gewinnen dabei das Bewusstsein, dass der Grundton und damit die Grundstimmung geändert ist. Das Verhältniss verschiedener Mittel- oder Grundtöne drängt unsere Vorstellung zum Eindrucke verschiedener Mitteltöne, wie sie verschiedenen Stimmungszuständen entsprechen, und in dem Wechsel jener schliesst sie auf einen Wechsel der letzteren. Verschiedenen Stimmungsphasen entspricht die Modulation. Und diess ist, meiner Meinung nach, die Bedeutung der Harmonie für das Tonleben, soweit es sich als Ausdruck menschlicher Gemüthszustände, demnach als Kunst gestaltet.

Von grösstem Einflusse auf das volle Erwachen des Sinnes für Melodie, und damit auf die Belebung der Tonmassen zu einer, ihrer ursprünglichen Aufgabe entsprechenden Entwickelung, waren zwei Thatsachen: die Einführung der Muttersprache in den Gemeindegesang, mit welcher sich Luther ein wesentliches Verdienst um die Zurückführung der Tonkunst zu ihren Lebensquellen erworben hat; und die in das Jahr 1600 fallende sogenannte Erfindung der Oper.

Mit einer dem Volke verständlichen Sprache im Gemeindegesange trat die Aufgabe der Musik, Ausdruck zu sein, immer lebendiger ins Bewusstsein. Das Wort kam mit dem Tone wieder in eine Verbindung, welche auf ihren gemeinsamen Ursprung hindeutete. Dem Inhalte des ersteren entnahm der letztere das Streben nach einem warmen Empfindungsgehalte. Die Bedeutung der Melodie brachte sich wieder im gesteigertem Maasse zur Geltung. Vom Wiedererwachen des Sinnes für Melodie giebt die Thatsache Zeugniss, dass die Tonsetzer die von ihnen behandelte Hauptmelodie in die Oberstimme zu versetzen begannen, während sie früher in den Mittelstimmen, namentlich im Tenor, erschienen war. Aus der protestantischen Gemeinde ging der grosse Genius hervor, unter dessen Händen die starren, komplizirten Formen der Tonkunst mit einem Male in allen ihren Verzweigungen von einem wunderbaren triebkräftigen Leben durchströmt wurden: J. S. Bach. Das sind nicht mehr bloss Tonverhältnisse, welche durch ihren Zusammenklang und durch ihre kunstvolle Verschlingung Gefallen erregen wollen; diese Tonfolgen, diese Zusammenklänge zeigen sich einer höheren Macht unterthan, als Gesetzen der Form und Anforderungen an den Wohlklang: Stimmen tiefster Sehnsucht, aufseufzenden Wehklagens, inniger Freude, inständigen Bittens werden in ihnen wach, mit einer Ueberredungskraft, wie man sie vorher kaum gekannt hatte. Was war's, das diesen Zauber übte? Die Töne waren sich s. z. s. dessen bewusst geworden, dass sie ihre Ursprungsstätte nicht in Saiten, Holz und Blech, sondern in der menschlichen Kehle zunächst dem menschlichen Herzen haben; sie formten sich nicht mehr bloss nach Gesetzen zu Stimmen, sondern nach innerem Bedürfnisse zum Gesange, zur Melodie. Dass dieses in seinen Ausdrucksformen so einfache menschliche Herz es vermochte, einen so komplizirten Apparat, wie die damals herausgebildeten Tonformen, seinen Bedürfnissen soweit unterthan zu machen, dass man sein Pochen in ihnen deutlich, wie in einem mit ihm organisch verwachsenen Körper, vernimmt, das ist die grosse Kunst Bach's.

Von wesentlichem Einflusse für die Entwickelung der Musik musste es sein, dass sie mit der Erfindung der Oper wieder in innige Berührung mit jenen andern Ausdrucksformen, mit Miene, Geberde und Wort, kam, als deren Theil sie ursprünglich erschienen war, und mit denen im Vereine und von ihnen wesentlich beeinflusst sie sich fortgebildet hatte. Ein spätgebornes Kind der Bewegung, welche unter den Namen der Renaissance

bekannt das Kunstleben erfasst hatte, als eine Wiedererhebung des Menschen aus dem Schutte starrer Ueberlieferungen und lebloser Formen, war die Oper jene Kunstgattung, in welcher der Mensch selbst mit all seinen Ausdrucksarten Vermittler des Kunsteindruckes sein sollte. Die in Künsteleien erstickte, einem wahren Empfindungsausdrucke nahezu unzugänglich gewordene Musik war den Kunstidealen, welche jene Zeit dem Griechenthum entnahm, so fremd als möglich geworden. Diese wieder in einer eigenen Kunstschöpfung zu erwecken, das war der Gedanke, welcher sich einer Gesellschaft von Kunstfreunden und Künstlern in Florenz, die sich Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts im Hause des Grafen Bardi versammelten, mit einem Male bemächtigt hatte. Die griechische Tragödie sollte wieder zum Leben erwachen. Wie diese Aufgabe gefasst worden ist, geht aus den Worten Bardi's hervor:

> „Und da wir nun in so tiefer Finsterniss sitzen, so wollen wir mindestens trachten, der armen Musik ein wenig Licht zu verschaffen, da sie seit ihrem Verfall bis jetzt in so vielen Jahrhunderten keinen Künstler gefunden, der über ihre Bedürfnisse nachdachte, der sie vielmehr auf die Bahnen des Kontrapunktes, des Todfeindes, drängte.“

Der Anfang der „Kur dieser Krankheit“ sollte damit gemacht werden, den Vers nicht zu verderben, die Musiken von heute nicht nachzuahmen, welche ihren Erfindungen zu lieb den Vers zu Grunde richten und in Stücke reissen. „Wenn ihr also komponirt“ fährt er fort, „so sorget, dass der Vers wohlgeregelt bleibe, das Wort so deutlich wie möglich verstanden werde, und lasst euch nicht vom Kontrapunkt, dem schlechten Schwimmer, fortreissen, den der Strom widerstandslos mit sich führt, und der ganz wo anders ankömmt, als wo er hingewollt.“

Caccini, der Musiker des Hauses, pflichtet dieser Anschauung bei, indem er sagt:

> „Diese höchst einsichtsvollen Edelleute haben mich immer versichert und es mir mit den klarsten Gründen dargethan, dass ich jene Musik in keiner Weise schätzen solle, welche, indem sie die Worte nicht gut verstehen lässt, Konzept und Verse verdirbt, die Sylben jetzt verlängert und jetzt verkürzt, damit sie sich dem Kontrapunkt anpassen, die eine Zerfleischung der Poesie ist, mich vielmehr jener von Plato und andern Philosophen so sehr gelobten Manier zuzuwenden, die da bekräftigen: Musik sei nichts, als Sprache und Rhythmus und erst zuletzt der Ton, und nicht umgekehrt, solle sie anders bei Andern Verständniss finden und jene Wunderwirkungen hervorrufen, welche die Schriftsteller bewundern, Dinge, welche der Kontrapunkt der modernen Musik nicht vermag.“

Der der Gesellschaft angehörende Vinzenzo Galilei meinte, dass eine Musik, welche nicht den Bewegungen der Seele dienstbar ist, wahrlich nur Verachtung verdiene. Man blieb nicht bei Theorien stehen. Der erste Versuch im neuen Style war die von Galilei komponirte Klage des Ugolino von Dante, das erste dramatische Werk dieser Gattung: die von Jacopo Peri komponirte Dichtung Rinuccini's „Daphne“. Keiner dauernden Blüthe hatte sich aber diese, der Theorie nach einer gesunden Kunstanschauung

so sehr entsprechende, Kompositionsweise zu erfreuen. Zur Verwirklichung aller damit verbundenen Absichten reichten die vorgefundenen musikalischen Ergebnisse nicht aus. Das Zusammentreffen der Künste, welche zur ursprünglichen Einheit nicht mehr zu verschmelzen vermochten, machte die Oper zu einem Sammelsurium seltenster Art. Bald hatte auf ihrem Gebiete das Virtuosenthum sein Banner siegreich aufgepflanzt. Der nach einer Richtung hin bis zur Raffinirtheit durchgebildete absolute Ton war der Elemente verlustig geworden, welche den vollen Kontakt des Tonlebens mit dem Ausdrucksvermögen hätten sofort wieder herstellen können. Namentlich war jenes Element verkümmert worden, welches dem Tone unmittelbar die Bewegung der Ausdrucksgeberde zugeführt hatte, der Rhythmus. Dieser fand sich im Volksliede an seiner Quelle, hatte aber dort eine entsprechende Weiterbildung nicht erfahren; in der Kunstmusik war er unfruchtbaren mathematischen Spekulationen verfallen. Ein der Ausdrucksgeberde entsprechender Rhythmus war der damaligen Zeit unbekannt. Ihr stand nur der knappe, in der Symmetrie seiner Bewegungen auch an sich leicht fassbare Rhythmus des Tanzes und Marsches oder eine durch die Deklamation bedingte, der Eurhythmie entbehrende Rezitation zu Gebote. Zwischen beiden Extremen schwankt die Oper lange Zeit. Endlich greift sie zu dem lebendigen, der Entwickelungsstufe des damaligen Tonlebens entsprechenden Rhythmus des Volksliedes. Es gestaltet sich über der Dichtung eine Musik, welche sich dieser nur äusserlich anzupassen sucht, die Gesetze ihrer Bildung aber ausser ihr findet. Musik und Dichtung vereinigen sich zu einer Mesalliance. Der absolute Ton zieht mit all seinen Prätensionen in die Kehle des Menschen ein. Das Kastratenthum charakterisirt diese Auffassung. Der Omnipotenz des Tones gesellt sich die körperliche Impotenz als greller Gegensatz. Das Ausdrucksbedürfniss wird geschändet, um dem absoluten Tone seine angemaassten Rechte zu gewähren.

Gluck war es, welcher in Wort und That wieder den Versuch gemacht hat, die Oper zu reformiren.

„Als ich es unternahm, die Oper „Alceste" in Musik zu setzen, war meine Absicht, alle die Missbräuche, welche die falsch angebrachte Eitelkeit der Sänger und die allzugrosse Gefälligkeit der Komponisten in die italienische Oper eingeführt hatten, sorgfältig zu vermeiden, Missbräuche, die eines der schönsten und prächtigsten Schauspiele zum langweiligsten und lächerlichsten herabgewürdigt haben. Ich suchte daher die Musik zu ihrer wahren Bestimmung zurückzuführen, das ist: die Dichtung zu unterstützen, um den Ausdruck der Gefühle und das Interesse der Situationen zu verstärken, ohne die Handlung zu unterbrechen oder durch unnütze Verzierungen zu entstellen. Ich glaubte, die Musik müsse für die Poesie das sein, was die Lebhaftigkeit der Farben und eine glückliche Mischung von Schatten und Licht für eine fehlerfreie und wohlgeordnete Zeichnung sind, welche nur dazu dienen, die Figuren zu beleben, ohne die Umrisse zu zerstören."

Diesen seiner Oper Alceste vorangeschickten Worten seien noch die in der Widmung zur Oper „Paris und Helena" vorkommenden angereiht:

„Die Halbgelehrten, die Kunstrichter und Tonangeber, eine Klasse von Menschen, die unglücklicher Weise sehr zahlreich ist und zu allen Zeiten dem Fortschritte der Künste tausendmal nachtheiliger war, als die Unwissenden, wüthen gegen eine Methode, welche, wenn sie begründet, ihre eigene Anmaassung zu vernichten droht."

Diese Worte belegen, unter welchen Kämpfen das Kunstbedürfniss das Gebiet seines Wirkens wieder zurückerobern musste. Die ursprünglich intentionirte, von Gluck wieder aufgegriffene Absicht eines mit Musik verbundenen Drama's (der Name „Oper" wurde erst von Menestrier im Jahre 1681 aufgebracht) konnte nicht zur vollen Ausführung gelangen. Die Musik war dieser Aufgabe nicht gewachsen.

Der Dualismus in der Oper hat darin seinen Grund. In der Dichtung gewaltige Charaktere, erhabene Gefühle, mächtige Leidenschaften; in der Musik die flüchtige Stimmung des Liedes, der knappe Rhythmus des Tanzes, die gemeinverständliche Weise des Volkes. Die widerstreitenden Gegensätze zu vereinigen, war das Streben sowohl der Dichter als auch der Musiker. Das ganze System absonderlicher, dem Kunstgefühle geradezu unverständlicher Regeln, welche für die Oper ersonnen worden sind, gründet sich auf diesen Widerspruch. Der Dichter musste nach Möglichkeit das Wesen seiner Kunst verleugnen und sich der Unbehilflichkeit jener Musik fügen; man bezeichnete diess: der Dichter solle dem Bedürfnisse des Musikers entgegenkommen. Es handelte sich aber um kein Bedürfniss, sondern nur um die Dürftigkeit desselben. Bei solchen Verhältnissen hatte Voltaire's vielzitirter Ausspruch: „Was zu dumm ist, um gesprochen zu werden, das singt man," seine Berechtigung. Vollständige Durchdringung von Text und Musik war bei dieser Oper nicht möglich. Das Drama musste sich einschränken bis zur Entstellung, die anderen Voraussetzungen ihr Maass verdankende Musik entweder ihre Natur aufgeben und sich zur Unform verzerren, oder darauf verzichten, den Anforderungen des Textes zu entsprechen. Der Rhythmus, welchen das Drama verlangte, verhält sich zum Rhythmus jener Musik, wie die Mimik zum Tanz. Beide entlehnen ihre Bewegungen der Geberde; erstere erscheint jedoch als die höchste Ausbildung des letzteren. Gewiss ist es merkwürdig, dass diese so missgestaltete, einer idealen Vollendung scheinbar unzugängliche Kunstgattung doch die Geister aller Zeiten auf das lebhafteste beschäftigt hat. Komponisten fanden in ihrer Pflege den höchsten Ruhm, das Volk dürstete darnach, und, wir können es nicht läugnen, die unmittelbarste, unbestrittenste Wirkung hat doch sie immer geübt. Sie vornehmlich hat, wie keine andere Kunstgattung, den Kontakt mit dem Volke stäts lebendig erhalten. In ihr konnte der Künstler, seiner Mission entsprechend, am vernehmlichsten, am unmittelbarsten sich aussprechen. Wenn wir uns nach den Gründen dieser Erscheinung fragen, so finden wir keine andere Antwort, als: weil sie in der modernen Zeit jene Kunstgattung ist, in welcher sich das Ideal aller Kunst, Bethätigung des Menschen an sich, direkte Offenbarung seines

Wesens durch alle ihm zu Gebote stehenden Ausdrucksmittel zu sein, noch am vollständigsten verwirklicht. Der Mensch selbst tritt hier darstellend in die Erscheinung; es bedarf keiner Abstraktionen, keiner Vermittelungen, keiner komplizirten geistigen Prozesse, um für das, was er empfindet, handelt und ausdrückt, Verständniss zu finden.

Die Vorstellungen von dem, was die Oper zu leisten berufen sei, variiren allerdings bedeutend. Beispielsweise nur einige Definitionen:

Elmenhorst, ein eifriger Vertheidiger der Oper gegen die Angriffe der Kirche Ende des 17. Jahrhunderts, beantwortet die Frage, was eigentlich die Oper sei, also:

„Eine Oper ist ein Singspiel auf dem Schauplatz vorgestellt, mit ehrbaren Zurüstungen und anständigen Sitten, zu geziemender Ergötzlichkeit der Gemüther, Ausübung der Poesie und Fortsetzung der Musik."

Feind, ein Zeitgenosse Händel's, sagt:

„Die Wahrheit wird in den Schauspielen durch Fictiones vorgestellt, denn sonst dürfte man nicht in Versen singen oder sprechen. Man ahmt die Natur nur einigermaassen nach, und wer etwas ganz Natürliches sehen will, dem giebt der grosse Schauplatz der Welt täglich neue Präsentationes, nicht aber der kleine in Oper und Komödien. Ein Schauspiel ist so zu sagen nur ein Schattenspiel, das man zwar sieht, wobei man aber kein Fleisch und Bein berühren kann; man muss sich deshalb selbst zu täuschen wissen."

Eine dem modernen Begriffe nahekommende Definition giebt J. J. Rousseau:

„Opéra, spectacle dramatique et lyrique, où l'on s'efforce, de réunir tous les charmes des beaux Arts, dans la représentation d'une action passionée, pour exciter a l'aide des sensations agréables l'interêt et illusion."

Nach Arnaud ist die Oper *„un Concert, dont le Drame est le prétexte."*

Arteaga nennt die Oper ein poetisches Ungeheuer und lobt Quinault, welcher ihr eine Regelmässigkeit und Form gegeben habe, deren sie niemand fähig geglaubt hätte.

Nicolo Tachinaldi (1766—1860) definirt die Oper als eine für den Gesang und Begleitung des vollständigen Orchesters verfasste dramatische Vorstellung.

Bezeichnend ist, was August Wilhelm von Schlegel von der Oper sagt:

„Es sind keine Menschen, sondern eine seltsame Art singender Geschöpfe bevölkert diese Feenwelt. Auch schadet es nicht, dass die Oper uns in einer meist nicht verstandenen Sprache vorgetragen wird. Der Text geht ja ohnehin in solcher Musik verloren. Es kommt bloss darauf an, welche Sprache die tönendste und wohllautendste ist, die für die Arien am meisten offene Vokale und lebhafte Accente für das Recitativ hat."

Was Goethe von dem Ideale der Oper erwartete, mögen folgende Worte des Laertes in „Wilhelm Meister" andeuten:

„Ich gebe mich weder für einen grossen Schauspieler noch Sänger, aber das weiss ich, dass, wenn Musik die Bewegungen des Körpers leitet, ihnen Leben giebt und ihnen zugleich das Maass vorschreibt, wenn Deklamation und Ausdruck schon von dem Kompositeur auf mich übertragen werden; so bin ich ein ganz anderer

Mensch, als wenn ich im prosaischen Drama das alles erst erschaffen und Takt und Deklamation mir erst erfinden soll, worin mich noch dazu jeder Mitspielende stören kann."

Eine gedeihliche Weiterentwickelung zu fördern schien die Oper nicht berufen. Zwischen den divergirenden Ansprüchen der Einzelkünste, welche sich in dieser Kunstgattung zusammengeklemmt fanden, ein Kompromiss zu schaffen war das höchste Ziel, welches der Opernkomponist erreichen konnte. Nicht Zeugniss für die innere Güte der Gattung, wohl aber für den überragenden Genius eines Mozart war es, dass ihm diess in einer Weise gelingen konnte, welche die innere Haltlosigkeit der Gattung nicht fühlen liess.

Auf anderem Gebiete hingegen war die zum Bewusstsein ihrer ursprünglichen Bestimmung gelangte Tonkunst Bahnen zugeführt worden, welche sie in gewaltigem Strome ihrem ursprünglichen Ziele wieder nahe brachten. Nachdem der Sinn für Melodie und damit mehr oder weniger dunkel das Verständniss wieder erwacht war, dass die tonbildenden Mächte im Ausdrucksbedürfnisse des Menschen und nicht bloss in Tonkombinationen zu suchen seien, begann ein triebkräftiges Leben in den Tongebilden laut zu werden. Dem Gemüthe wurde die Tonkunst wieder erobert, und damit den Gesetzen des Ausdruckes untergeordnet. Dieser Prozess vollzog sich in ungestörtester Weise in der Fortbildung der Instrumentalmusik. Hier war das Tonelement keinen von aussen herantretenden Anforderungen ausgesetzt. Es war sich selbst überlassen und ihm Musse zur Besinnung gegönnt. Diese Besinnung musste es zur Erinnerung an seine Heimstätte führen. Hier waren die Bedingungen zu finden, welche eine lebenskräftige Weiterentwickelung möglich machten. In dem Maasse, als die Töne Ausdruck, befreiender und verständlicher Ausdruck, Entäusserung eines Gemüthsbedürfnisses, Zeugniss von Erregungszuständen zu werden bestrebt waren, begannen Gesetze, wie sie in der Kehle bildend und gestaltend wirken, in ihnen bestimmend zu werden. Tonisch und rhythmisch fügten sie sich denselben und offenbarten nun innerhalb der starren, durch Formgesetze diktirten, eines innern Impulses verlustig gewordenen Gestaltungen ein Gesetz höherer Ordnung, dessen Ursprung nicht in ihrer historischen Entwickelung, noch in ihrer physischen Natur zu finden war. Die Brücke zum menschlichen Herzen ward wieder hergestellt, indem sich die Verbindung mit demselben in Unterordnung des Tonlebens unter die in der Kehle waltenden Gesetze des Tonausdruckes wieder gefunden hatte. Verschönt durch die ihn in grösserer Reinheit hervorbringenden Instrumente, bereichert durch die Kenntniss und Anwendung aller seiner Natureigenheiten, erschien der Ton in der zur Herrschaft gelangten Melodie wieder das, was er ursprünglich war, menschlicher Gesang.

In den Fugen von J. S. Bach macht sich ausser den, ihre kontrapunktische Form bedingenden Gesetzen gleichsam unbewusst ein Rhythmus geltend, welcher uns anmuthet, wie himmlischer Tanz. Durch den Schleier

kontrapunktischer Gewebe erblicken wir deutlich die einfachen Bewegungen einer schlanken menschlichen Gestalt. Nicht erdrückt, nur halb verhüllt leuchtet sie aus demselben hervor. Sie hat, wenngleich beschwert, wieder die Fähigkeit selbständiger Bewegung gefunden, welche sich allen Falten und Flächen des dichten, sie umgebenden Gewandes mittheilt. Und so gelingt es endlich dem nun wachgewordenen Sehnen nach ihren Zügen, ihr Antlitz zu befreien; als herrlicher Schmuck umwallt sie nun ihre Hülle.

Und welche Bewegungen waren es, die, unbekümmert um die äusserlich gestaltenden Gesetze der Ueberlieferung, wach geworden waren? Die einfachen des menschlichen Körpers, dieselben, welche allüberall bildend gewirkt hatten, wo das Tonwesen Gsstaltung durch den Ausdruck gewonnen hat, dieselben, welche in hoher Ausbildung sich auch in den Formen der griechischen, mit Musik verbundenen Dichtung finden.*)

In den Formen Josef Haydn's zeigt sich die schlichte Form des Volksliedes in seine Rechte eingesetzt. Freilich konnte die Sonate nicht umhin, den Ergebnissen der sogenannten kontrapunktischen Formen gerecht zu werden. Es ist nun eigenthümlich, dass diese von der Sonate doch nur in beschränktem Maasse Besitz ergreifen können. Sie sind vornehmlich auf den sogenannten Durchführungssatz verwiesen; hier sprechen sie das erste Wort, wenngleich auch hier sich merklich die gliedernde Macht des lebendigen Geberdenrhythmus wachsende Geltung verschafft. Im Uebrigen herrscht erweiterte Liedform; nur, wo der melodische Fortgang lockerer wird, in den Bindegliedern zwischen den Themen, nistet sich noch der absolute Kontrapunkt ein. Doch werden auch seine Gebilde immer mehr ergriffen von den formbildenden Gewalten eines lebendigen Rhythmus. Beethoven's grosse That ist es, diesem ohne Zerstörung der überlieferten Form die Alleinherrschaft gesichert zu haben. Bei ihm erscheinen alle Glieder der Form fortgerissen von der Fluth eines mächtig strömenden Melos. Gewaltigen Impulsen entsprungen und in ihnen ihre einheitliche Gestaltung gewinnend sind diese Formen; so werden sie uns verständlich als unsern Körper zur Mitbewegung hinreissende Ausdrucksformen; diesen melodischen Strom, diese lebendige Gliederung glauben wir wieder an dem ursprünglichen Apparate alles Ausdrucks, an den menschlichen Ausdrucksorganen zu treffen, von den ihrer Thätigkeit bestimmenden Einflüssen bewegt; sie werden vor unseren Sinnen zum erhabenen oder von tiefer Leidenschaft bewegten Tanz, der uns zu gleicher Bewegung erregt und damit rückwirkend gleiche Empfindungen in uns wachruft.

---

*) Man lese die hochinteressanten Resultate, welche Westphal in seinem Buche: „Allgemeine Theorie der musikalischen Rhythmik“ aus der Vergleichung Bach'scher Fugen mit griechischen Rhythmen zieht.

Parsifal-Nachklänge.

IV.

Das Volk und die Kunst Richard Wagner's.

Als die Kunst Wagner's nicht mehr aus der Welt zu leugnen war, und als sie sogar nicht mehr nur entstellt und verderbt werden konnte, weil ein „Bayreuth" entstand, da schwenkte die Gegnerschaft und verlegte sich auf den Gemeinplatz: „die Bayreuther Kunst ist nichts für's Volk! — Man griff damit nur nach einem andern Zipfel desselben Kleides des deutschen Genius, den man so gerne gestürzt wähnt, wenn nur der Mantel ihm von einer Schulter niederfiel.

Wer dem Volke ein wenig näher steht, als die Mantelzupfer der sog. „Oeffentlichkeit", der bildet sich wohl aus seinen Erfahrungen etwas andere und ernstere Gedanken über das Verhältniss zwischen dem Volke und der Kunst; und auch der „Begriff" *Volk* ist ihm nicht nur solch eine bequeme und einfache Phrase, wie dem populär schwätzenden Geiste der Zeit und der Zeitungen, der Blätter für „Jedermann aus dem Volke". — Zunächst ist ein Unterschied zu machen zwischen „einem Volke" und „dem Volk". Mit der Bezeichnung „ein Volk" treten wir in Gegensatz zu anderen Völkern und meinen eine „Nation"; „das Volk" tritt gegenüber dem Einzelnen, gewöhnlich Höheren, und meint zwar auch eine Vielheit gleichartiger Individuen, aber nicht hinsichtlich des „Nationalen", sondern hinsichtlich dessen, was diesen Individuen abgeht im Vergleich mit Dem, was der gleichartigen Masse sich gegenüber stellt. Wenn es sich von selbst versteht, dass hier „Volk" in der zweiten Bedeutung zu nehmen ist; so macht es sich trotzdem nöthig, „das Volk" — wenn wir es seinem Wesen nach begreifen wollen — erst einmal nach seinem gegenwärtigen nationalen Charakter zu prüfen, weil eine Werthbestimmung nach der Gemüthsseite hin dort zu beginnen hat. Denn für eine Masse gleichgearteter Individuen liegt die Gleichartigkeit nicht allein (indirekt) in einem gewissen Minus (hervortretend durch das Korrelat), sondern (direkt) auch in dem gemeinsamen Besitz, in dem Participiren an Einem: und das ist das Nationale. —

Wenn nun dem Meister Wagner das Volk gegenübergestellt wird; so ist das die Masse, in welcher dieser Genius nicht wohnt, wodurch sie also nach der negativen Seite in gleichartige Individuen (mit dem Minus) aufgelöst wird. Sehen wir diese Masse aber an als aus einzelnen Theilhabern Eines Besitzes zusammengesetzt, also hinsichtlich ihres gemeinsamen Positiven; so tritt das Korrelat zwar heraus als bevorzugter Mitbesitzer, bleibt immerhin aber selbst Angehöriger des Volkes. So kommen wir auf den Begriff des Nationalen, welches als ein Band den gebenden Genius und die empfangende Masse umschlingt. Ausser dem Nationalen ist aber noch als ein Gemeinsames die Religion in Betracht zu ziehen. Wo das Nationale trennt, kann die Religion einen, — und wo die Religion trennt, kann das Einende im Nationalen ruhen. Das Gefühl der Zusammengehörigkeit muss aber am stärksten da walten, wo beide Momente zusammenfallen. Müssen wir aber als die stärksten nationalen Momente das bezeichnen, was jeder Einzelne in sich trägt, als seelischen Besitz, und doch auch als Gemeingut, nämlich die Sprache und Sitten und Gebräuche, sofern sie ihre letzte Wurzel im Mythus finden, und sagen wir für Religion bestimmt: Christenthum; so hätten wir uns mit einer Kritik des heutigen Volksgemüthes 1. an die Sprache, 2. an Sitten und Gebräuche als kulturelle Ueberlieferungen (Mythus und Sage) und 3. an das gegenwärtige Christenthum zu halten.

Vielleicht ist hier schon der geeignetste Ort, die Erklärung einer sich an den Genius R. Wagner knüpfenden Erscheinung zu versuchen. Lassen wir die Sprache als Moment des Nationalen ausser Betracht und halten uns nur an Sitten und Gebräuche (Mythus und Sage) und das Christenthum als einende Bänder; so wird der europäisch-indogermanische Stamm zu jener gleichartigen, empfangenden Masse, aus welcher der Kunstgenius Richard Wagner heraustritt. Damit sind wir allerdings über den Begriff „Volk“ (Nation) hinausgekommen, haben aber durch diesen ausschweifenden Blick die erklärenden Momente erkannt für die Erscheinung, dass es fast in allen europäischen Nationen glühende Verehrer Wagner's giebt.

Doch zunächst ist Richard Wagner ein Deutscher. Wir haben uns an das deutsche Volk zu halten mit unserer Betrachtung und fügen ausdrücklich hinzu, dass wir unter „Volk“ nicht eine besondere Schicht der Nation verstehen, sondern die vom deutschen Meister empfangenden Deutschen meinen. Richard Wagner gegenüber können wir uns durchaus nicht einlassen auf einen Unterschied etwa zwischen „Gebildeten“ und „Ungebildeten“, „Vornehm“ und „Gering“, „Hoch“ und „Niedrig“, „Reich“ und „Arm“, „Frack“ und „Kittel“. Die Unmöglichkeit und Ungehörigkeit eines solchen Unterschiedes wird sich im Ferneren dieser Betrachtung ergeben. Um aber jeden Leser davor zu behüten, eine derartige Verirrung zu erwarten; so sei im Voraus bemerkt, dass die sogenannten „unteren Volksschichten“ (das sogenannte „Volk“) ihre Rechnung so gut finden werden, als die sogenannten „Gebildeten“, „Gelehrten“ und „höchsten Kreise“. Wodurch sollte die Gränze bestimmt werden zwischen Auserwählten und Massenindividuen? Die einzige Gränze zieht der Saum des Prophetenmantels, der äusserste Lichtsaum des erhabenen Genius. — —

Wie steht es heutzutage mit dem Gemüth dieser Masse, für welche der Genius R. Wagner gelebt, seine grossen Kunstwerke geschaffen hat? — Ist das deutsche Volk hinsichtlich seines nationalen und religiösen Charakters so beschaffen, wie es dem schaffenden Meister vorgeschwebt hat, oder existirt ein solches Volk gar nicht? Hat er für ein Ideal gelitten und gestritten, von welchem sich das deutsche Volk seiner Hauptmasse nach, also mit Ausnahme nur Einzelner, immer mehr entfernt? — Das ist eine furchtbar ernste Frage! Wie sehr mag sie den Genius gepeinigt haben! Wie mag er zwischen Verzweiflung und Hoffnung gerungen haben! — Aber wenn er darnieder sank, wenn die Hoffnung die Schwingen matt sinken liess; da kam der alte Wotan und hauchte ihn an: „Ich lebe noch immer in meinem Volk!“ Und mit neuem Muthe erhob sich die ungeheure Schöpferkraft, und neue Gestalten traten heraus aus dem unbändigen Musikmeer. Aber Verkommenheit, Gemüthsverhärtung, Neid und Hass liessen ihre eisigen Winde blasen: da kam wieder das Ringen zwischen Verzweiflung und Hoffnung. Und wenn die aufwärts tragenden Schwingen wieder erstarrten, und das Leiden schier zermalmend werden wollte: da trat aus den Wolken heraus das Kreuz mit der Inschrift: „In diesem Zeichen wirst du siegen.“ Und der Balsam der Liebe und Gnade heilte das wunde Herz, und der Genius sang den grossen Hymnus von der Erlösung — — — und dann ward er nicht mehr gesehen hienieden. — — — O, führt den „Parsifal“ auf in Bayreuth, immer und immer wieder! Sorgt und schafft, dass recht Viele aus diesem Volk, für welches der Meister gerungen und gelitten, den grossen Hymnus von der Erlösung vernehmen. Viele Kranke, Lahme und Krüppel liegen an den Landstrassen und schmachten: sucht sie auf; führet sie nach Bayreuth! Denn die vom Mammon zugerichteten „Hochzeitsgäste“ haben „Ochsen gekauft“. — —

Mein lieber Leser! Deine Hoffnung auf eine schulgerechte Abhandlung ist ja nun wohl dahin. Geduld! ich bin mir der Aufgabe noch bewusst, die ich mir gestellt habe. Man nehme vorlieb mit der Lösung.

Prüfen wollten wir unser Volk auf seinen nationalen Charakter. Wir beginnen bei der Sprache als dem ersten nationalen Moment. Sie ist der tönende Spiegel des Gemüths: Sprachverflachung ist Gemüthsverflachung. In welch erschreckendem Stadium der Sprachverflachung die meisten der sogenannten „Gebildeten" angelangt sind, beweist ihr Zetergeschrei, welches sie ob der Dichtersprache Wagner's erhoben haben. Mehr wäre gar nicht nöthig zu sagen, wenn die „Gebildeten" diesen Beweis gelten lassen könnten. Da aber dieses nicht möglich ist, hat sich Hans von Wolzogen der schweren, aber preiswürdigen Mühe unterzogen, die deutsche Sprachschande aufzudecken. Nun hat man fast statistisch von dieser Seite her den Beweis für die Verflachung des Volksgemüthes in den „höheren Schichten". Das sogenannte „Volk", Bauern und Handwerker, — soweit sie noch nicht von der Tagespresse verdorben sind — spricht noch, wie ihm „der Schnabel" aus einem gesunden Gemüth „gewachsen" ist, hübsch wahr, kernig und kräftig. Diese Schicht ist von der Verflachung noch nicht angesteckt. Da begegnet man noch vielen Ausdrücken, deren Ursprünglichkeit und Kraft zum Gemüth dringt, — Ausdrücken, welche mythischem Boden entsprossen und unseren Verbildeten so unverständlich sind, als mancher Wagner'sche Ausdruck; — hier sind noch kernige, derbe Sprüche (Sprüchwörter) im Schwange; die Mundarten bergen noch einen Schatz von Ursprünglichkeit und Trefflichkeit, welcher dem Hochdeutschen verloren gegangen ist. — Hier findet die Wagner'sche Dichtersprache wie die Sprache aller grossen Dichter ihre Verwandtschaft an der Sprachwerkstätte des Gemüths. Hier kann man zum Erschrecken inne werden, wie sehr man im „Salon", in „feiner Gesellschaft" eines gesunden Deutsch entrathen ist. Ein Verständniss der Kunst Richard Wagner's ist also in dieser Gesellschaft erschwert durch die Sprach- und somit auch Gemüthsverflachung, — in den unverdorbenen Schichten des Volkes aber auf Grund der Ursprünglichkeit der Sprache und der Frische des Gemüths vermittelbarer.

Wenden wir uns dem zweiten nationalen Moment im deutschen Gemüthsleben zu, den Sitten und Gebräuchen, insofern sie auf kulturhistorischem Boden stehen, und von Mythenresten umsponnen werden; so ist da die Verflachung und Vernüchterung noch viel auffälliger als in der Sprache. Es stehen nicht mehr die Handlungen unter einem höheren Gesichtspunkt, sondern lediglich unter dem nackten Gesichtspunkt der augenblicklichen Zweckmässigkeit, welche sich aus dem rein materiellen Sinn bestimmt. Was nicht im Dienste der materiellen Zweckmässigkeit steht, wird heutzutage verlacht. Wie viele Sitten und Gebräuche unserer Vorfahren stützten sich nur auf einfache traditionelle Satzungen, hinter denen sich jedoch ein tiefer Sinn auf ethischem Grunde barg, dessen man sich zwar weniger bewusst war, sich aber in der Ahnung, im Glauben erfreute. Solcher „Glaube" und „Brauch" ist von Sammlern zur Genüge aufgespeichert und mythisch beleuchtet. Durch die sogenannte Aufklärung aber ist all dergleichen als Aberglaube gebrandmarkt, sind alle jene Fäden, durch welche die Handlungen des Volks an die Sanktion der Alten, an ihren Himmel geknüpft waren, zerrissen, und ist die Poesie aus dem Leben hinweggefegt, so dass der Bauer von dieser Seite her kahl und öde erscheint wie seine Umgebung, seine busch- und baumleeren Aecker und Wiesen. — Familienfeste haben sich in der „feinen Gesellschaft" in widerliche Ausgeburten der Salonpflicht verkehrt; in dem Bürger- und Bauernstand sind sie im Erlöschen. Der Humor ist aus den Volksfesten gewichen, und dafür macht sich ein ungesundes Pathos neben frecher Rohheit breit. — Eine

wunderliebliche Gemüthsausstrahlung ist das Volkslied. In Flur und Hain ertönte es einzeln, im Zwiegesang, oder in grösserer Gesellschaft zu jeder Tageszeit, an den Werktagen bei der Arbeit und an Feiertagen beim wonnigen Schlendern und süssen Nichtsthun *). Auf den Landstrassen und in den Herbergen oder Werkstätten ward den wandernden oder arbeitenden Handwerksburschen das Lied zur Lebenswürze; denn der Alkohol der sozialen Fragen war ihnen noch nicht in den Kopf gestiegen. — Unter der Dorflinde oder auf der Thürtreppe oder zur Winterzeit im spinnenden Kreis am traulichen Herd sangen Mädchen und Bursche von der Wonne des Jugendlebens, von Treue und Untreue, Aue und Wald, vom Ritter und Schalk. Ist das liebliche Volkslied im Aussterben? — Es war mir viele Jahre auf seinem Urboden nicht begegnet. Als ich im ersten Parsifaljahr, von Bayreuth kommend, die Heimath meiner Jugend durchwanderte, hörte ich von einer kleinen Mädchengesellschaft, welche vor dem Dorfe auf der Strasse dahinzog, trotzdem die Nacht regnerisch war, ein Lied goldrein singen, ein echtes Volkslied, und die zweite Stimme aus dem Stegreif klang so wunderschön, als hätte sie Mozart gesetzt. Wie gebannt stand ich still und lauschte. Und wehmüthig fragte ich die dunkle Nacht: Soll diese Wunderblume am kalten Hauch der neuen Zeit erstarren? — Ja, deutsches Volk, wenn du dir den versprochenen Segen aus dem Kyffhäuser holen willst: „Vergiss die Blume nicht!" — —

Bauerntrachten werden wir bald nur noch aus Beschreibungen und Gemälden kennen lernen können. Bauern und Handwerker „machen in Wechseln" gleich den Industrie- und Handelsrittern; sie „sehen einander dafür an", d. h. gelten einander als Geldsummen. Was Wunder, wenn man übereinkommt, das „Neujahrsgratuliren" zu unterlassen, — wenn sich „Nicht-Hutabnehmungs-Vereine" bilden. Schafft noch den deutschen Gruss ab; dann ist Jeder ein „laufender Wechsel", meinetwegen ein „Wechselbalg". —

Am schamlosesten tritt der Materialismus auf als Schacherthum. Dieser Geist war es, welcher einst die Ehre und Vaterlandsliebe, Religion und Kunst der Griechen vergiftete und zerfrass und jenes hochentwickelte Kulturvolk dem Cäsarismus auslieferte. Dieser Geist ist auch bereits in Deutschland daran, ehrsamen, noblen Handelsgrundsätzen den Garaus zu machen; — die Maxime des Feilschens und advokatistischen Bietens und Abbietens ist sogar in jener Institution im Schwang, wo mit heiligem Ernst und Biedersinn die Stützen und Pfeiler für Volkswohl gebaut, die Hebel zur Kräftigung der Vaterlandsliebe, Kunst und Religiosität angesetzt werden sollten. Kein Wunder dann, dass der deutsche Mund, wo und in welcher Hinsicht er immer für deutsche Biederkeit, deutsche Kunst, deutsches Leben und Streben laut wird — ungeschminkt und derb —, als Instrument der Arroganz, der Grobheit, wenn nicht gar des Wahnsinns verspottet wird. Es ist noch nicht lange her, dass das Wort eines solchen Mundes viel Staub im Circus einer Gross- und Reichsstadt-Welt aufwirbelte.

Man fragt heutzutage nicht mehr darnach, woher man kommt, sondern nur noch, wie kommt man mit Dampf zum Gold. In diesem Mammonsdienst stehen alle Stände, alle Schichten des Volkes. Nur das möchte ich behaupten, dass der Handwerker- und Bauernstand auf der Fahrt zum Gold noch auf den Dampf verzichtet, dass in dieser Volksschicht noch nicht der amerikanische Materialismus eingerissen ist, im Gegentheil immer noch Spuren von dem als verloren Beklagten anzutreffen sind, so dass auch hier aus einem Rest von Sitten und Gebräuchen immer noch auf einen gewissen ruhenden Gemüthsschatz geschlossen werden

*) Ein Weib, welches am frühen Morgen mit ihrer Sichel auf den Acker ging, sang — nur um dem Singtrieb zu genügen —, weil ihr kein anderes Lied einfiel: „Lass mich diese Nacht empfinden" — ein geistliches Abendlied.

kann. Wenn geschwundene und schwindende Sitten und Gebräuche nicht wieder herzustellen oder zu halten sind, so sollte doch nicht versäumt werden, den Grund, aus dem sie erwachsen waren, den „Glauben“ unserer Alten, dem Volk ins Bewusstsein zu stellen. Unser Meister hat sein grossartigstes Werk, den „Ring des Nibelungen“, aus diesem Glauben aufgebaut, und dadurch ist im Volk eine gewisse Emsigkeit im Studium dieses „alten Glaubens“ hervorgerufen worden. — Leider verschliessen sich noch immer die Schulen dieser Disziplin! Hier in Pössneck haben wir es endlich dahin gebracht, dass die deutsche Götter- und Heldensage im Lehrplan einen Platz gefunden hat. Und es ist die interessante Wahrnehmung zu machen, dass die Kinder mit Liebe und Begeisterung bei diesem Unterrichte sind.

Bei der diessjährigen öffentlichen Osterprüfung war das zu beobachten an einer Mädchenklasse, deren Lehrer sich diesen Stoff zur Prüfung gewählt hatte. — Ein zuhörender Seminarist klagte hernach: „Davon bekommen wir auf unserem Seminar nichts zu hören.“ — Als ich einmal in einer öffentlichen Prüfung „des Hammers Heimholung“ deklamiren liess, fragte mich der Kreisschulinspektor nach dem Verfasser des Gedichtes: er hatte keine Ahnung von dem Inhalt der „Edda“. — Wann werden die Herren vom Katheder ihre Pflicht als Deutsche erfüllen?

Es bleibt uns noch übrig, auf die Gemüthsverwüstung hinzuweisen, welche durch die florirenden Mächte der Zeit auch auf religiösem Gebiete herbeigeführt worden ist. Das Wesen des Christenthums (der Religion der Deutschen) lässt sich in dem Satz aussprechen: Der Mensch kann nur durch Leiden und Entsagung und durch die ewige Gnade aus dem Schein zur Wahrheit erlöst werden. — In Christus hat diese Lehre eine Gestalt gewonnen. Prüfen wir das deutsche Volk an dieser Lehre, an der Gestalt des Erlösers; so erscheint es uns als eine im Wahn befangene Masse, welcher der Schein als Wirklichkeit gilt, welche darauf aus ist, aus dem Wege zu räumen, was den niederen Genuss zu stören droht, ja sogar der Entsagung den Selbstmord vorzieht; es erscheint als eine Masse, welche Christus, Dank der Aufklärung, als Einen Ihresgleichen ansieht, den man zwar seiner geistigen Begabung wegen hoch stellt, aber doch seines unpraktischen Wandels wegen (der am Kreuze endigt) seinen Kindern nicht als Ideal auf den Lebensweg mitgeben kann. Dazu eignet sich besser jener Millionär, der als Knabe Stiefelwichse verhausirte. — —

Man tadle nicht, dass ich das Kind beim Namen genannt habe; wir dürfen uns dem Thatsächlichen nicht verschliessen: jede Beschönigung wird hier verderblich. — Es sind zwei Gewalten aufeinander gestossen in unserem Jahrhundert: die Naturwissenschaften und die Kant-Schopenhauer'sche Philosophie. Die ersteren haben das Uebergewicht erhalten, haben die Philosophie auf die Seite geschoben und den Glauben mit hinweggerissen. So steht es jetzt. Aber so bleibt es nicht. Die Theologie ist gutes Muthes: sie glaubt für den Glauben, wieder Boden zu gewinnen durch allerhand Anstrengungen, bald in „vorwärts schreitender“, vernunftgestützter, — bald in „rückwärtsschreitender“, unvernünftiger Bewegung. Und so ist sie im Ganzen im Irrthum befangen; denn der Glaube ist weder Sache der Vernunft, noch Sache der Unvernunft. Die Theologie wird nimmermehr die Macht der Naturwissenschaft brechen in ihrem verwüstenden Einfluss auf religiösem Gebiet. Die einzige Macht, welche das vermag, ist die einstweilen auf die Seite geschobene: die Kant-Schopenhauersche Philosophie. Nur durch sie kann der Einfluss der Naturwissenschaften auf die Religion paralysirt werden. Insonderheit Schopenhauer wird zum unerschütterlichen Pfeiler der wiederaufgebauten christlichen Religiosität werden, — indirekt; denn Christus ist sich selbst genug. — Wie kommt es, dass das noch nicht einmal der Protestan-

tismus erkannt hat? Da warnt Einer den Andern vor diesem pessimistischen Atheisten, ohne ihn wirklich zu kennen. Seit Kant hat die Philosophie nichts mehr mit dem Dasein Gottes zu schaffen, und ist dadurch als reine Philosophie zu einem unabweisbaren, mächtigen Korrektiv geworden. Die Religion, der Glaube, kann nur zwischen Philosophie und Naturwissenschaft unangetastet und frei sich entfalten. Aber diese Zeit wird erst noch kommen, wenn die Kant-Schopenhauersche Philosophie im deutschen Volke mehr Boden gewonnen und tiefer Wurzel geschlagen hat. Und so haben wir endlich bei allen niederschlagenden Erscheinungen, welche auf unserer prüfenden Ausschau zu konstatiren waren, noch eine Hoffnung gewonnen, die auch der Wagner'schen Kunst als ein Stern leuchtet. Jenes niederschlagende Resultat ergab sich aus der Prüfung des deutschen Volksgemüthes im Allgemeinen, und wir gaben von vornherein schon Ausnahmen zu.

Wie erklären sich diese Ausnahmen? Wie erklärt es sich, dass es bereits eine Wagner-Kunstgemeinde giebt, die mit ganzer Seele an dem Meister hängt, an ihn glaubt, für ihn lebt? — Ehe wir zur Beantwortung dieser Frage schreiten, haben wir erst noch dem Volksgemüth im Allgemeinen gerecht zu werden. Ob auch in nationaler Beziehung in der eingehaltenen Richtung und im Christenthum der Gegenwart eine Verflachung zu konstatiren war; so ist doch das deutsche Volk in seiner Gemüthsanlage so gewaltig und energisch, dass das Gemüth nur einstweilen von Verstand und Vernunft als überflügelt zu erscheinen hat, gleichsam als zum einstweiligen Schweigen zurückgedrängt. Das Gemüth der deutschen Nation ist vor der Hand noch unverwüstlich. Diesen Glauben lass' ich mir noch nicht rauben. Dieser Glaube hat auch unseren Meister immer wieder aufgerichtet zu neuem, hehrem Schaffen. Und an seinen Werken wird dieses schmachtende Gemüth noch eine Erquickung und einen Aufschwung erfahren, von welchem wir jetzt nur erst eine Ahnung haben können, — wenn die Wagnergemeinde diese Werke treu hütet und dieselben in ihrer Reinheit und Erhabenheit an das Volk zu vermitteln im Stande ist. So springt der hohe Beruf, die grosse Verantwortung der Wagnergemeinde in das rechte Licht. In ihrem Schoosse ruht das Schicksal der Wagner'schen Kunst und — — in einer Beziehung auch des deutschen Volkes.

Versuchen wir nun, den psychologischen Boden dieser Gemeinde zu erforschen. Die Ideen der Dinge (nach Platon im Sinne des lateinischen Wortes *exemplar*), die hinter dem Schein liegenden Wahrheiten, können vom Menschen nur erkannt werden, wenn in ihm die Kraft, die besondere Begabung liegt, sich loszulösen von Raum, Zeit und Kausalität, so dass die sichtbare Welt gleichsam im Moment dieses reinen Erkennens schwindet, und er in einer Art Traumzustand das erschaut, was die Wirklichkeit verschleiert. Dieses Hellsehen, dieses eminente Durchschauungsvermögen kann sich kein Mensch aneignen oder erwerben durch Fleiss oder Uebung; dieses Vermögen ist dem Menschen angeboren. Und dieses Vermögen, „statt der einzelnen Dinge, welche ihr Dasein nur in der Relation haben, die Ideen derselben zu erkennen und diesen gegenüber reines Subjekt des Erkennens zu sein", ist dem Genius eigenthümlich. Sprechen wir es gleich aus: dieses Vermögen, diese Fähigkeit war noch keinem Sterblichen in solcher Intensivität beschieden wie unserem Meister Richard Wagner. Aber noch mehr: ihm war nicht allein vergönnt, die Ideen der Dinge zu erkennen, sondern auch abzubilden in verschiedenen Künsten, — ja noch mehr, den Willen selbst, als den Ursprung der Ideen, in der Musik darzustellen. Er zeigt uns gleichsam in seinem Kunstwerk, wie die Ideen aus dem Willen herausgeboren werden; er trägt uns über die Welt der Wirklichkeit hinaus zum geheimnissvollen Urgrund alles

Gestaltens; er erschliesst unserem schauenden Geist ein Reich, welches bis jetzt noch unbekannt war, das Walten des Willens in seiner Objektivation zur Idee, zum Ding an sich. — Diese Fähigkeit des Genius, sich seiner Persönlichkeit zu entäussern und zum Wesen der Dinge, zu den Ideen, ja zum ideengebärenden Willen erkennend durchzudringen, ist ausser dem Genius auch noch anderen Menschen beschieden, wenn auch in geringerem und sehr verschiedenem Maasse. „Der Genius hat vor ihnen nur den viel höheren Grad und die anhaltendere Dauer jener Erkenntnissweise voraus, welche ihn bei derselben die Besonnenheit behalten lassen, die erfordert ist, um das so Erkannte in einem willkürlichen Werk zu wiederholen, welche Wiederholung das Kunstwerk ist"; mit kürzeren Worten: der Genius hat vor den Anderen, wenn auch ihm in der Gemüthsanlage Verwandten, die Gestaltungskraft voraus, besitzt ausser dem höchsten Erkennen auch noch Schöpfermacht.

Jene Fähigkeit, zu den Ideen und zum ideengebärenden Willen erkennend zu dringen, möchte ich als die höchste Kraft des Gemüths bezeichnen. Wer so glücklich ist, von dieser höchsten Gemüthskraft eine Gabe in sich zu tragen, sei sie auch noch so gering, besitzt für die Wagner'sche Kunst die Vorbedingung in einem gewissen Grade. Und zu diesen Glücklichen zähle ich eben jedes aufrichtige Glied der Wagnergemeinde.

Das ist der psychologische Boden für die Wagner'sche Kunst. Da ruht die Erklärung für den Umstand, dass in allen Schichten des deutschen Volkes, auch in den sogenannten „ungebildeten", Zugang für die Wagner'sche Kunst möglich ist, und dass aber auch ebenso andererseits in allen Schichten, unter Gelehrten, Dichtern, Musikern, also sogar auch unter denen, die „eines ästhetischen Wohlgefallens fähig" sind, es Solche giebt, welche sich der Wagner'schen Kunst gegenüber bis an ihr Ende indifferent verhalten werden aus dem einfachen Grunde, weil sie nichts von jener höchsten Gemüthskraft in sich tragen, oder derselben verlustig gegangen sind. —

Nachdem wir vorerst zu zeigen gesucht haben, wie das deutsche Volk allgemeinhin für die Kunst Richard Wagner's disponirt erscheint, und nachdem wir an dem Wesen des Genius die wesentliche Verwandtschaft darzustellen gesucht haben, bleibt uns noch übrig, darauf hinzuweisen, wie für die grosse Masse der Wagner-Gegnerschaft die Ursache dieser Stellung durchaus nicht in einer, jedem Einzelnen eigenthümlichen Gemüthsindisposition zu suchen, sondern dass diese Masse als in Vernunft und Gemüth vom Vorurtheil terrorisirt anzusehen ist. Das Vorurtheil ist jenes Urtheil, welches nicht aus einem psychologischen Erfahrungsprozess hervorgeht, sondern von aussen her die Geister befällt, gleichwie Cholerapilze und allerhand Bakterien den physischen Organismus befallen. Seine psychologischen Stützen sind nur scheinbare, nicht erfahrungsmässige, wie wir jetzt zeigen wollen. Das Vorurtheil kann primär oder sekundär sein. Das primäre Vorurtheil ist bei den selbständigen Geistern zu Haus. Die selbständigen Geister, solche, die nur aus Ueberzeugung urtheilen, sind die Brutstätten aller Vorurtheile. Da die Selbständigkeit des Geistes einen höheren Grad der Intelligenz voraussetzt; so haben sich die Repräsentanten dieses Geistes daran gewöhnt, von Anderen, gleichsam tiefer Stehenden, gerne gehört zu werden; und diese Gewohnheit verleitet sie, in dem Gefühl einer gewissen Ueberlegenheit, ihre Urtheile mit mehr oder weniger Selbstwohlgefallen fleissig und eifrig an die Masse zu bringen; sie halten sich für Vormünder ihrer Zeitgenossenschaft, für die Gewalthaber auf geistigem Gebiet. Was Wunder, wenn sie in dieser Eigenschaft sich Uebergriffe erlauben und der Anmaassung geziehen werden müssen! Denn oft maassen sich diese Gewalthaber Urtheile an in Materien, für welche ihnen ein eigentliches

Verständniss, ein auf Erfahrung gestütztes Erkennen, abgeht. Ihre Ueberzeugung bezüglich dieser ihnen eigentlich fremden Materien haben sie sich nur theoretisch zu erwerben gewusst. In ihren Köpfen spielt aber die theoretische Ueberzeugung eine ebenso grosse Rolle als die Erfahrungsüberzeugung. Sind ihre theoretischen Ueberzeugungen aber auf falsche Philosopheme gegründet, was gar nicht so selten der Fall ist; so kommen dann Urtheile zum Vorschein, die alles Grundes und Bodens entbehren, in der Luft schweben gleich den Bakterien. Das ist das Vorurtheil aus dem Wind der theoretischen Ueberzeugung, das primäre. Es ist das gefährlichste; denn der Kopf, dem es entstammt, müsste — weil es in ihm keinen Unterschied zwischen theoretischer und Erfahrungs-Ueberzeugung giebt — eigentlich seinen ganzen Inhalt von sich werfen und von vorne anfangen, was einer Selbstvernichtung gleichkäme. Aller Krieg gegen die Brutstätten des Vorurtheils ist darum vergeblich. Geht einem solchen selbständigen Geist, einem solchen Bildungsvormund und Gewalthaber auf dem Gebiet der Zivilisation die Verwandtschaft mit dem Genius ab, entbehrt er der von uns näher bezeichneten höchsten Gemüthskraft — und das kann, wie gesagt, der Fall sein bei dem Gelehrten, Dichter, Musiker —: dann geziemte es sich, dass er dem Kunstwerk des Genius gegenüber sein Haupt traurig verhüllte, seinem Mund Schweigen anferlegte. Die Möglichkeit, eine Ueberzeugung aus Erfahrung zu gewinnen, ist ihm ja abgeschnitten. Damit ist ihm aber auch die Unmöglichkeit gesetzt, in dieser Richtung zur Selbsterkenntniss zu gelangen. Er verfällt also unhaltbar der theoretischen Ueberzeugung, somit der Möglichkeit des Irrthums. Stösst er mit seinem Urtheil bei Vielen auf Widerspruch; so stutzt er zwar, aber das Recht muss auch in diesem Falle — weil sonst ja öfter — wieder auf seiner Seite sein. Kommt er mit seinem Urtheil aber immer mehr in Verlegenheit, wird die widersprechende Masse immer grösser: dann hat er allerhand feine Mittelchen sich aus der Schlinge zu ziehen, unter denen eines der verbrauchtesten die Bedingung ist. Und wenn die Bedingung ihre Kraft versagt, und die Umstände drohen, ihn mit seiner Zeit überhaupt in Widerspruch zu bringen: dann fasst er den heroischen Entschluss, die grossen Wasserstiefel anzuziehen und sich mit den gemeinsten Waffen durch den Morast seiner Widersprüche und geistigen Ungeheuerlichkeiten zu schlagen. Wie manchen Gelehrten, Dichter, Musiker — von den kritisirenden Hanswursten zu schweigen — hat die siegende Wagner-Kunst bereits in den Morast getrieben!

Aber die selbständigen Geister in der Masse der Wagnergegnerschaft werden Angesichts dieser Thatsachen schlau und vorsichtig und spielen immerhin als Brutstätten des Vorurtheils noch eine grosse Rolle. Das sehen wir an der, unter dem Bann des sekundären Vorurtheils stehenden Masse. Ein eigenes Urtheil hat diese Masse eigentlich nicht der Kunst gegenüber. Sie ist gewöhnt, Urtheile über Alles zum Kaffee aufgetragen zu bekommen: dazu sind die Zeitungen und Kabinet-Bücher da. Wer das Bedürfniss hat, in der Gesellschaft auch Wagner gegenüber Stellung zu nehmen — und heutzutage muss man das, wenn man nicht zu den „Ungebildeten" gezählt sein will —, der geht nicht etwa an die Quelle, nach Bayreuth, wo er durch Erfahrung, durch Erlebniss seine Stellung angewiesen bekommen könnte — nach Bayreuth gehen ja nur „die Wagnerianer" —, der greift zu dem Gericht, welches seinen Kaffee begleitet: da ist Alles „überzeugungstreu" zurecht gekocht; man nimmt etliche Gaben aus der Feuilleton-Schüssel des X, oder der Buch-Schüssel des Y und hat nun sein Urtheil, ohne Mühe, ohne erheblichen Zeit- und Geldverlust. Wie es nun so glatt von den Lippen fliesst, kommt das Gespräch auf Richard Wagner! — O, man redet sich sogar in Wärme und Hitze; man hat sein Urtheil, obgleich man bald nicht ein-

mal mehr weiss, wo man es her hat, und ist ein Anti-Wagnerianer, wie er im Buche steht. Und dabei wächst das Selbstgefühl, das Selbstbewusstsein, dass es immerhin was zu bedeuten hat, sich an der Kritik einer solchen Berühmtheit betheiligen zu können. Eine gebildete Dame, von der ich sogar einmal eine kleine Novelle in einer Zeitung gelesen habe, konnte durchaus die Nothwendigkeit eines Wagnervereins nicht begreifen, als ich sie zum Beitritt aufforderte, und sprach sich missfällig darüber aus, dass Wagner vor anderen Meistern gewissermaassen einen Stylschutz prätendire, während er in seinen Werken doch „Gedanken“ jener Meister verwendete, wie z. B. im „Tannhäusermarsch“ das Agathenthema aus dem Freischütz. — Und ein Schuldirektor urtheilte über den „Parsifal“ im Sinne der Anti-Wagner-Presse, weil „der Cantor A.“ sogar den Lohengrin, den er in Coburg gehört habe, langweilig finde!! Auf meine Frage, ob er denn nicht selbst Werke Wagner's kenne, fiel die Antwort: „Nur aus Parodieen.“

Das ist das Vorurtheil in seinem sekundären Auftreten. Und dieses zu bekämpfen, ist noch möglich, wenn es sich eingeschlichen hat über einem Gemüth, in welchem die Vorbedingungen für die Kunst Wagner's vorhanden sind. Kommt die Gelegenheit, so erwacht das Gemüth in seiner ganzen Macht, das Vorurtheil vergeht wie der Schnee vor der Sonne: aus dem Wagner-Gegner ist plötzlich ein Wagner-Verehrer geworden. Bei den Festspielen im Jahre 1883 lernte ich einen jungen Lehrer aus Wien kennen, welcher mir gestand, bis vor kurzer Zeit ausschliesslich nur die sogenannte klassische Musik beachtet zu haben, dass er aber durch ein einziges Werk Wagner's sofort zum glühenden Verehrer dieses Meisters umgewandelt worden sei, seit einem Jahre dem Wagnervereine angehöre und sich glücklich preise, den „Parsifal“ in Bayreuth erlebt zu haben. – So sieht es aus in den sogenannten „gebildeten“ Schichten, vom Kaufmann an bis zur höchsten Staffel hinauf. Anders ist es in jenen Schichten, wo es nicht Bedürfniss ist, Wagner gegenüber Stellung zu nehmen, wo die Kabinetbücher gar nicht hindringen, und die Zeitungen auch noch keine grosse Rolle spielen.

In Bayreuth ist ein Bierbrauer, Kommandant der Turnerfeuerwehr, welcher bei den dortigen Festspielen Dienst hat. Dem Kommandanten stehen etliche Freibillets zur Verfügung. Sein erster Gedanke der Verwendung ist auf einen treuen Geschäftskunden (Bierabnehmer) in Pössneck gerichtet. Ein Brief um den andern kommt an, um den Kunden zu einem Besuch des Festspieles zu bewegen. Freibillet, Gastfreundschaft und die Begeisterung, mit welcher der Brauereibesitzer in seinen Briefen von dem „Parsifal“ spricht, sowie auch anderes Zureden bewegen den Restaurateur zum Besuch einer Parsifal-Aufführung. Im Jahr darauf kommen Einladungen an die Frau des Bierabnehmers. Auch diese reist nach Bayreuth und nimmt noch eine Freundin mit. Diese schlichten Leute sind ja wohl nicht im Stande, den Eindruck zu schildern, welchen das erhabene Werk unseres Meisters auf sie gemacht hat (wie das ja überhaupt unmöglich ist); aber voller Begeisterung sind sie von Bayreuth nach Haus gekommen. In ihnen war der Glaube an den Genius Richard Wagner aufgegangen; und ihn würde kein Hokuspokus der Kritikaster ins Wanken bringen können. Vor zwölf Jahren habe ich in einem kümmerlichen Männergesangverein in Pössneck begonnen, sogen. lyrische Stücke aus Wagner's Werken, zur Aufführung zu bringen. Da ging diesen einfachen schlichten Leuten eine neue Welt auf: Chöre und Soli wurden sofort mit der grössten Begeisterung gesungen und auch angehört. Nachdem ich einen gemischten Chor eingerichtet hatte, erweiterte sich das Wagner-Repertoire immer mehr; der „Stadtmusikdirektor“ fing auch an, „in Wagner zu machen“: der Glaube an den Genius Wagner erstarkte, und bis jetzt (1883) haben von Pössneck aus 25 Personen den Parsifal in Bayreuth gehört, bei der beschwerlichen Reise für ein Städtchen von 7000 Einwohnern gewiss eine anerkennenswerthe Betheiligung.

Solche Thatsachen veranlassen uns, zu fragen: Sollte die Fähigkeit, in reinem Erkennen zum Wesen der Dinge, ja zum ideengebärenden Willen, hindurch zu dringen, nur Einzelnen beschieden sein? Wohnt sie nicht allen Menschen inne? — Schopenhauer antwortet so auf diese Frage: „Diese Fähigkeit muss, in geringerem und verschiedenem Grade, allen Menschen innewohnen; da sie sonst eben so wenig fähig wären die Werke der Kunst zu geniessen, als sie hervorzubringen." Wir lassen es bei dieser Behauptung, die überdiess von Schopenhauer selbst noch eine Beschränkung erfährt, bewenden und nehmen an, dass es solche giebt, welche dieser Fähigkeit entbehren oder ihrer verlustig gegangen sind. So bleibt uns wenigstens erspart, alle Wagner-Gegnerschaft in ihrem primären Auftreten auf blanke Bosheit zurückführen zu müssen, hat auch die blanke Bosheit allerdings ihr verfluchtes Geschäft unter der Wagner-Gegnerschaft und zwar in den „gebildetesten" Schichten; während die „ungebildeten" Schichten noch in den bleiernen Banden des Indifferentismus liegen, soweit ihnen jene Gelegenheit, das Wagner'sche Kunstwerk auf sich wirken zu lassen, abgeschnitten ist.

Endlich haben wir noch Jener zu gedenken, welche oben als die „Kranken, Lahmen und Krüppel an den Landstrassen" bezeichnet wurden. Ach, es sind ihrer mehr, als man glauben möchte. Es sind alle diejenigen, welchen am Klavier oder in bescheidenen Konzerten, durch Erzählung oder Lektüre, sei es einzelner Wagner'scher oder ihn betreffender Schriften, eine Ahnung von dem Genius Wagner aufgegangen ist, und die von dem Wunsch und der Sehnsucht erfüllt sind, doch wenigstens einmal ein einziges Werk dieses Meisters in guter Darstellung erleben zu können. Da es ihnen an Gelegenheit dazu fehlt, oder an den pekuniären Mitteln, sich diese Gelegenheit zu verschaffen, so sind sie in meiner Vorstellung zu den „Kranken, Lahmen und Krüppeln an den Landstrassen" geworden. Forscht nach ihnen, sucht sie auf, und bereitet ihnen, wonach sie schmachten! — Der Verfasser einer auch zur Wagnerlitteratur zu zählenden Schrift schreibt unter dem 3. Juli 1882 an mich: „Nach Bayreuth komme ich leider nicht. Einmal bin ich erst seit 1881 Mitglied, und sodann haben wir hier zu Lande keine Sommerferien. Endlich auch habe ich durch schwere Krankheit meiner Frau „„Ueberfluss an Geldmangel"". Ich beneide Sie um die Bayreuther Tage!" — Unser Meister hatte erkannt, wie viel es in dieser Beziehung zu thun giebt. Möge der Stipendienfonds rasch wachsen zur Freude der Wagner-Gemeinde, die sich ja zur Aufgabe gemacht hat, die vom Meister als nothwendig erkannten Institutionen zur Vermittlung seiner Kunst an das Volk zu realisiren.

Nachträglich sei uns noch gestattet, jener Wagnerfremden und Wagnerfreunde unter den „Gebildeten" zu gedenken, die ihre Stellung zur Wagner'schen Kunst als rein zufällig ansehen, — die nicht Stellung zu Wagner nehmen, um nicht zu den „Ungebildeten" gezählt zu werden, sondern ihre Stellung gleichsam „mit in Kauf nehmen", wie sie sich eben von selbst ergeben hat auf ihrem geistigen Entwickelungsgang. Sie betheiligen sich nicht an den Agitatationen „für" und „wider" Wagner, und wenn sie sich äussern über den Genius unserer Zeit, so geschieht diess nur wieder nebenbei. Das ist die „naive" Stellung zur Wagner'schen Kunst. Zur Illustration der Erkenntniss, dass es auch in der naiven Stellung zur Wagner'schen Kunst Unverständige und Verständige giebt, also Solche, denen die Vorbedingung zum Verständniss dieser Kunst abgeht, und Solche, welche diese Vorbedingung in sich tragen, ohne dass Jene als unter dem Banne des Vorurtheils oder im Dienste der Bosheit stehend anzusehen, und diese als „Wagnerianer" bekannt wären, mögen uns zwei Beispiele dienen.

Man vernehme Folgendes aus dem „Vorwort" zu „Abdêwa". Ein Märchen von Emil Ertl (Leipzig, Rudolf Linckes Verlag, 1884):

„ . . . . Denn die Lehre von dem, was sein soll, hat jede Stütze, deren sie sich bisher bediente, verloren. Die Religion kann es nicht mehr sein, weil es mit ihrem Einfluss auf die Gemüther bergab geht. Die Wissenschaft nicht, weil sie in die Höhen positiven Forschens hinaufsteigt. In diesem Verstande möchte ich heute Kant's Wort gebrauchen, dass sich aus dem Sein das Sollen nicht „herausklauben" lasse. So bleibt der Ethik, die nicht blos konstatiren, der Ethik, die bessern will, vielleicht kein andres Feld als die Kunst. Von hier aus dürfte sie einen ungeahnten Einfluss auf die menschliche Gesellschaft gewinnen können. — Der Gedanke ist nicht neu: allein noch Niemand vermochte ihn mit weittragendem Erfolge zu verwirklichen.

Selbst Richard Wagner hat nicht das „Volk" in seinen Lichtkreis gezogen und wird wohl niemals populär werden. — So will ich glücklich sein, wenn auch nur Wenige die Fehler dieses Werkchens insoweit zu übersehen geneigt sind, als es nöthig sein wird, um an dem Brauchbaren, das etwa darin enthalten ist, Gefallen finden zu können. Der hehen Sache aber möge bald der Genius erstehen, der eine Allen verständliche Sprache spricht!" —

Das ist naiv.

Mein zweites Beispiel — zur Illustration das naiven Wagner-Verständnisses — ist entnommen aus: „Litteraturbriefe für Lehrer" von Hugo Möbius (Allgem. deutsche Lehrerzeitung, 1883, Nr. 32, Klinkhardt'scher Verlag in Leipzig).

„Nur mit höchster Achtung und Liebe vermag ich von Richard Wagner zu reden; ich sage es frei heraus. Durchaus überzeugt von der Richtigkeit seiner reformatorischen Bestrebungen, halte ich ihn nicht allein für einen bahnbrechenden Komponisten, sondern auch für einen bahnbrechenden Dichter." — — „Ueber den Musiker Wagner will ich nur im Vorbeigehen am Ende meines Briefes sprechen, wenn ich auch annehmen darf, dass unter Ihren Lesern genug musikalisch Gebildete sind, die mir sofort auf dieses Gebiet folgen würden. Reden wir zunächst vom Dichter Wagner, von seiner Bedeutung für die nationale Erziehung. Damit tritt er sofort in den Rahmen eines pädagogischen Blattes." —

Ich halte diesen höchst lesenswerthen Litteraturbrief über Wagner für das Zeugniss eines naiven Verständnisses — so sachgemäss und warm er auch gehalten ist — nach dem eigenen Bekenntniss des Verfassers: „Sie werden denken: „„dem ist nicht mehr zu helfen! Das ist ein Wagnerianer vom reinsten Wasser!"" Doch nicht ganz." — —

Stellen wir schliesslich das Protokoll unserer Volksprüfung zusammen, um darnach zu finden, was es für uns zu hoffen und zu thun giebt.

Hinsichtlich der Sprache, der Sitten und Gebräuche und des religiösen Lebens haben wir niederschlagende Wahrnehmungen zu verzeichnen gehabt. Denselben stellten wir unseren Glauben an eine, dem deutschen Gemüth noch innewohnende Kraft gegenüber, welche durch die Wirkung der Wagner'schen Kunst auch bereits thatsächlich erwiesen ist. Es muss aber angenommen werden, dass manches Gemüth die Vorbedingung zum Verständniss der Wagner'schen Kunst nicht in sich trägt, oder derselben verlustig gegangen ist. Doch ist alle Wagner-Gegnerschaft nicht auf diesen Mangel zurückzuführen, sondern hauptsächlich auf das Vorurtheil, neben welchem freilich auch noch die blanke Bosheit ihr Geschäft hat. Das Vorurtheil ist ein primäres (auf falsche Ueberzeugung gestütztes) und ein sekundäres (auf Bildungsmode oder Modebildung beruhendes).

Das letztere ist unter Umständen kurabel, das erstere unbedingt inkurabel. — Die nicht in das Vorurtheil gebannten „ungebildeten" Volksschichten sind für die Wagner'sche Kunst im Allgemeinen zugänglicher als die „gebildeten", wenn auch weniger tiefgehend. — Es giebt Viele, welche sich darnach sehnen, ein Wagner'sches Kunstwerk zu erleben, denen aber hierzu die Gelegenheit und die pekuniären Mittel fehlen. Die „naive" Stellung zur Wagner'schen Kunst begreift Verständige und Unverständige in sich.

Welche Hoffnungen und Pflichten ergeben sich aus diesen Feststellungen für die Wagnergemeinde, insbesondere für den Allgemeinen R. Wagnerverein?

Wir hoffen, dass die Kant-Schopenhauersche Philosophie als sicheres Korrektiv gegenüber den nivellirenden Mächten, namentlich dem verderblichen Einfluss der Naturwissenschaften auf religiösem Gebiet, noch zur Geltung kommen wird, so dass das Gemüth zu religiösem Aufschwung sich kräftigt und Materialismus und Egoismus in ihrer treibenden Gewalt geschwächt werden.

Wir hoffen, dass die Wagner'sche Kunst als die Verkörperung jener Philosophie und als Ausfluss schöpferischer Urmacht das Gemüth erweckt in seinem tiefsten Grund und den Menschen aus dem Schein zur Wahrheit, ans dem Vergänglichen und Nichtigen zum Ewigen erhebt, — also den Boden für religiöses Leben fruchtbar macht und dieses selbst erweckt und kräftigt, und so wiederum sich selbst die Vorbedingungen herstellt, welche ihre Wirkung in den weitesten Kreisen sichert.

Wir hoffen, dass die Wagner'sche Kunst besonders auch in nationaler Richtung durch den in ihr verklärt ruhenden Mythus und durch die ihr innewohnende Sprachgewalt die Geister nicht nur zur Besinnung über sich und zur Erkenntniss der eingerissenen Gemüthsverödung und -Verflachung bringt, sondern auch in dieser Beziehung reinigend und erwärmend, befruchtend und stärkend wirken wird.

Wir hoffen, dass noch nicht alle hierzu erforderliche Gemüthskraft erstorben ist, ja dass noch genug künstlerische Beanlagung im deutschen Volke ruht, um die Werke seines höchsten Genius in ihrer Bedeutung für die Kultur an sich zur Geltung kommen zu lassen.

Wir hoffen, dass damit dem Vorurtheil immer mehr Boden abgewonnen und die Werke des boshaften „Loge" und seiner Gesellen in Flammen und Rauch aufgehen und vom Wind verweht werden.

Wir hoffen, dass den „ungebildeten" Volksschichten und denen, die sich bisher vergeblich nach der Wagner'schen Kunst sehnten, die Werke unseres Meisters in ihrer Reinheit und Vollständigkeit immer näher gerückt und endlich auch der „Naiven" immer weniger werden.

Sollen sich diese Hoffnungen erfüllen, so ist es Pflicht der Wagnergemeinde, auf dem mit so tiefem Ernst betretenen Weg unerschütterlich in Glauben und Treue weiter zu dringen. Als zusammenhaltendes Organ, welches der Schopenhauer'schen Philosophie immer mehr Boden zu gewinnen sucht, nach der nationalen Seite das Gemüth aufrüttelt und für Religion und Kunst richtige Anschauung und Werthschätzung erstrebt, ist unsere Vereinsschrift („Bayreuther Blätter") unentbehrlich; — als Tempel zur Darstellung der Wagner'schen Werke in Reinheit und Vollständigkeit ist das Festspielhaus in Bayreuth zu erhalten.

Und als Drittes, als ein zur Rein- und Heilighaltung der durch Wagner geschaffenen deutsch-christlichen Kunst noch zu Gründendes, von unserem Meister aber als unbedingt Nothwendiges erkannt, muss die Schule für die Wagnerkunst dem deutschen Volk bezeichnet werden. Auf eine zur Leitung dieser Schule geeignete Persönlichkeit ist bereits hingewiesen von maassgebender Seite. Aber die Mittel auch zu diesem Institut aufzubringen ist der Wagnerverein nicht im Stande. Ihm fehlt der Zauberstab, welcher lang genug wäre die Goldstufen zu treffen. Wollten die in der deutschen Nation Höchstgestellten die Initiative ergreifen: es würde bald zum „guten Ton" gehören, für die Wagner-Kunstschule den Geldbeutel aufzuthun. — —

Da ruhen die Pflichten für die Wagnergemeinde, was wir ja wohl Alle längst begriffen haben.

So seid nun Alle frisch und treu, muthig und unermüdlich in der Erfüllung eurer Pflichten! —

J. H. Löffler.

Briefliche Mittheilungen.

Herr Landrath Immanuel Hoffmann in Spremberg an den Redakteur der „B. Bl.“ über die Besprechung der Schrift: „Das Plebiscit als Korrektiv der Wahlen“ (B. Bl. 1884. IV.).

Spremberg, 22. April 1884.

Hochverehrter Freiherr! Ich glaube, dass Sie vollständig im Geiste des dahingeschiedenen Meisters gehandelt haben, als Sie die Frage nach dem Werthe des Plebiscits für unsere Volkskultur so eingehend in den Bayreuther Blättern zu besprechen beschlossen; wenigstens fühle ich mich im Geiste mit diesem unserem Meister und Lehrer auf's Innigste verbunden, wenn ich, wie ich es thue, gegen den Gedanken einer Möglichkeit, statt des Volkes ein Surrogat irgend welcher Volks-*Vertretung* in letzter Instanz entscheiden zu lassen, mich entschieden erkläre. Ich weiss sehr wohl, dass die Entscheidung der Majorität des Volkes auch durchaus unvernünftig sein kann, auch wenn diese Entscheidung durch das Plebiscit herbeigeführt wird; ich hätte den Unterschied zwischen dem „wahren Volkswillen“ im idealen Sinne und dem augenblicklichen Ergebniss eines Plebiscits in meiner Schrift betonen sollen. Das Plebiscit ist aber wenigstens keine Lüge in sich selbst, während die Wahlen auf dem Irrthum basiren, dass es möglich sei, alle politischen Fragen nach einer Partei-Schablone zu beurtheilen.

Sie fragen in Ihrer Schrift: „Wann aber vermag das Volk es jetzt noch eine gemeinsame Noth zu empfinden?“

Ich antworte darauf: wenn alle Einzelnen, oder wenigstens die übergrosse Mehrheit des Volks, die Empfindung der gemeinsamen Noth, welche ihnen die Nothwendigkeit, wählen zu müssen, bereitet, sich zum klaren Bewusstsein gebracht haben werden. Diess ist die Noth, die dem gelähmten Wieland die Flügel schmieden wird, um sich aus dem Sumpf der modernen Zivilisation zu schwingen. Diese Noth drückt bereits jeden Einzelnen im Volk; denn wir haben, Gott sei Dank, bereits das allgemeine Wahlrecht, die letzte Stufe des Irrthums, erklommen. Mag jetzt an den einzelnen Wahl-Systemen von Hinz und Kunz nach herumgemodelt werden, der Irrthum, der allen Wahlsystemen zu Grunde liegt, ist gerade durch das allgemeine Wahlrecht aufgedeckt. Jeder Einzelne ist gezwungen, sobald er wählt, seine politische Einsicht zu opfern, und sich von einer Partei bevormunden zu lassen. Diess muss mir Jeder zugeben, sobald er sich auf sich selbst besinnt. Ich antworte daher auf Ihre Frage: „wer spricht das schöne Ja, das schöne Nein“? — Sie sprechen es, und mit Ihnen sprechen es alle Einzelnen. — „Das Verständniss Michels, die Einbläserei Wühlhubers, der Leitartikel Meyers, die Autorität Moltkes und Bismarcks“ bestimmen im Plebiscit vielleicht, oder vielmehr sicherlich, manchen oder viele dieser Einzelnen; die Freiheit des Einzelnen aber ist gerettet, ob er sich von diesen Einflüssen bestimmen lassen will, oder nicht. Bei den Wahlen hat aber kein einziger Volksgenosse die Möglichkeit, sich diesen Einflüssen zu entziehen. Hier in diesem Zwange, die von Gott gegebene Vernunft zu opfern, liegt die Allen gemeinsame Noth, die das deutsche Volk nur zu empfinden, wahrhaft zu empfinden braucht, um zum Volk im idealen Sinne Wagner's zu werden. Nur diese Noth kann dem Konglomerat, welches jetzt sich deutsches Reich nennt, einen Inhalt geben. Nur diese Noth kann die tieftraurige Frage des Meisters „Was bedeutet die deutsche Einheit?“ beantworten.

„Ein Irrthum,“ schrieb der Meister, „wird nicht eher gelöst, als bis alle Möglichkeiten seines Bestehens erschöpft, alle Wege, innerhalb dieses Bestehens zur Befriedigung des nothwendigen Bedürfnisses zu gelangen, versucht und ausgemessen worden sind“. Der weltgeschichtliche Irrthum, der unserer ganzen Zivilisation zu Grunde liegt, und sie zur Lügenkultur stempelt, ist der, den Duft einer Blume für besser zu halten, als die Blume selbst, den destillirten Parfüm höher zu schätzen als das lebendige Wesen, den Extrakt des Volkes für weiser zu halten, als das Volk selbst, das Surrogat an die Stelle der Natur zu setzen. Daher auch der Irrthum: an die Stelle des Volks eine Volks-Vertretung zu setzen. Mag doch der Parfüm künstlich hergestellt werden, mag es doch auch Surrogate geben — die Lüge beginnt da, wo das Surrogat sich für die Sache selbst hält. Möge aus praktischen Rücksichten das Mandat für gewisse legislative Funktionen einer gewählten Versammlung übertragen werden — nur halte man nicht den Willen einer Volksvertretung, und mag derselbe sogar zehnmal weiser sein, als der Volkswille, für diesen Volkswillen.

Wenn es gelänge, an die Stelle einer sog. Volksvertretung wieder das Volk selbst zu setzen, dann hätten wir auch vielleicht alle drei Jahre ein neues Gesetz; und das wäre kein Unglück. Unser heutiger Zustand einer legislativen Sündfluth ist nur eine nothwendige Folge davon, dass alle drei Jahre 400 Solons und Lykurge neu gewählt werden, die beschäftigt werden müssen. Für Verordnungen, Handelsverträge etc. könnte die Regierung (Bundesrath), vielleicht unter Zustimmung eines selbständigen Staatsraths, selbst sorgen.

Wir hätten dann den Urzustand Germaniens wiederhergestellt, von dem Tacitus schreibt: „De minoribus rebus principes, de majoribus omnes consultant“.

Sie moniren mit Recht, dass ich zwischen Stimmungen, die „realiter verursacht“ und solchen, die „intellektual gemacht“ sind, nicht genau genug unterschieden habe. Ein zweifelloses Gefühl des Volks wird aber auch beim Plebiscit sich mächtiger erweisen, als die kühl abwägende Vernunft. Wo aber dieses zweifellose Gefühl fehlt, und diess ist bei den meisten politischen Fragen der Fall, kann die Stimmung eben nur „intellektual gemacht“ werden. Es ist daher in der Regel auf Stimmungen wenig zu geben.

Ich glaube, dass unsere Ziele, hochverehrter Herr, dieselben sind, dass wir uns im Geiste des Meisters, der uns den Weg zur Errettung aus einer falschen, den Geist des deutschen Volkes vernichtenden Kultur, gewiesen hat, begegnen. Ich habe aus Ihrer Besprechung bereits Vieles gelernt, und ich werde sie noch öfters lesen. Vielleicht hätte ich auch zwischen „Bildung“ und „Gebildetheit“ nach des Meisters Vorgang in meiner Schrift unterscheiden sollen. Wenn es bei dem Losungswort „Bildung“ bleiben soll, so verstehe ich darunter die Bildung, von der W. schreibt „wer diese wahrhaft besitzt, über den ist nicht zu spotten“. Unter Journalismus verstehe ich solche Unternehmungen, wie die Bayreuther Blätter. Im politischen Leben haben wir solche Unternehmungen noch nicht. Aber Kunst und Religion können kein von der Politik getrenntes Dasein führen. Nur zusammen können wir erlöst werden. Wie wahre Kunst nur auf dem Boden wahrer Sittlichkeit nach des Meisters Worten gedeihen kann, so kann kein Volk eine wahrhafte Kunst oder eine wahrhafte Religion haben, so lange sein politisches Leben auf der Lüge beruht. Bayreuth kann nur Deutschland werden, wenn die „friedlichen Keime, die überall unter uns, wenn auch eben nur dürftig und schwach, bereits Boden gefasst haben, erkräftigt werden“. Leidet ein Glied, so leiden alle Glieder mit, da

— — auf dieser weiten Erden
Keiner soll verloren werden,
Sondern ewig leben wohl,
Wenn er nur ist glaubensvoll.

Das gilt auch für die Politik, wenn auch der alte Bach an diese bei seinem Choral nicht gedacht haben sollte. Deshalb muss die Tyrannei der Wahlen gestürzt werden. „Der Mensch muss müssen.“ Die Einsicht, dass die Alleinherrschaft der Wahlen in unserem politischen Volksleben zum Verderben führt, muss in Palast und Hütte verbreitet werden, bis das Volk diese gemeinsame Noth empfinden muss, so empfinden muss, dasss diese Noth zur That zwingt, nicht zur destruktiven, unheilvollen That, sondern zur produktiven, beglückenden That.

Sollen wir darauf hoffen? Wir müssen es, wenn wir nicht verzweifeln, nicht blos an der Politik verzweifeln, sondern auch an Religion und Kunst, an der Möglichkeit einer wahren Kultur verzweifeln. Ich übertreibe nicht — denn die Wahlen sind die Grundlage unseres jetzigen politischen Volkslebens. Ist das Fundament schlecht, so droht dem ganzen Gebäude der Einsturz. Hätten wir nicht die Erb-Monarchie aus unseren Urzeiten herübergerettet, uns hätte längst der Teufel geholt. Aber der Parlamentarismus droht uns auch dieses letzte Erbstück zu entreissen. Es ist ein unveräusserliches Recht des Königs, sein Volk zu befragen. Kann er diess jetzt? — er kann nur dieses Volk wählen (d. h. eine unvernünftige Frage an das Volk richten) lassen. Er kann es nur fragen, welche Partei soll dich und mich, das Volk und den Herrscher, bevormunden? Volk und König bedrückt dieselbe Noth, Volk und König müssen deshalb zur Empfindung dieser Noth gebracht werden. Aus dieser Noth wird die beglückende That hervorgehen.

Freilich ist für's Erste noch wenig Aussicht, dass das ganze Volk dieser Noth sich bewusst wird. Die „Jetztzeit“ fühlt sich selig im Bewusstsein ihrer grossartigen Errungenschaften, wozu ja auch das Wahlrecht, und der ganze Parlamentarismus gehören. Die Parteipresse aber, die konservative, wie die liberale, hat sich mit richtigem Instinkt gegen das Plebiscit erklärt; denn sie fühlt, dass mit der Herrschaft der Wahlen auch die Herrschaft der Parteien und somit die Parteipresse gestürzt ist. Die Bewegung, welche das Plebiscit herbeiführen wird, kann gar nicht von dieser Presse ausgehen, sie kann gar nicht durch sie unterstützt werden. Aber eine wahrhafte Genugthuung war es mir, dass die Bayreuther Blätter dieser scheinbar der Kunst fremden Frage nicht aus dem Wege gegangen sind.

Mit der Versicherung vollkommener Hochachtung bleibe ich, hochverehrter Herr,

Ihr gehorsamer

J. Hoffmann.

Beiträge zur Charakteristik der Zeit.

XXIV. Parlamentarische Heiterkeit und deutscher Ernst.

Eine Antwort auf den Brief des Verfassers von „Das Plebiscit als Korrektiv der Wahlen."

Zu derselben Stunde, als ich Ihnen, sehr geehrter Herr, meinen ersten Dank für Ihr freundliches Schreiben brieflich aussprach, hielt im Preussischen Landtage der Abgeordnete von Meyer folgende Rede:

„Ich halte die Wahl-Agitationen für kein sonderlich sauberes Metier. Sie sind nur eine Konsequenz des konstitutionellen Systems. Es fordert von uns sogar ein Handeln mit Prinzipien. Wir schachern mit Prinzipien herum, um einen Kompromiss, auf deutsch gesagt, halbe Maassregeln zu Stande zu bringen. Diess finden wir auf jeder Seite unserer neuen Gesetzgebung. Folgerichtig handeln wir auch mit Stimmen, und das wird Wahlagitation. Wir werfen uns gegenseitig die scheusslichsten Dinge vor. Wir (rechts) Ihnen republikanische Tendenzen, Sie uns Reaktion u. s. w. Das sind alles Uebertreibungen auf beiden Seiten. Wir glauben ja alle an solche Dinge selber nicht (Heiterkeit), und ich glaube, dass Sie (links) das auch nicht glauben, was Sie uns vorwerfen. Bei alledem muss ich sagen, der Zustand bei uns ist doch ein sehr befriedigender. In einem sind wir reine Waisenknaben gegen England und Amerika. Wir arbeiten mit faulen Versprechungen (grosse Heiterkeit), mit amtlichen Drohungen, mit Bier, Schnaps — das kommt alles vor — wir lügen auch, es kommt uns gar nicht darauf an. (Stürmische Heiterkeit.) Die anständigsten Leute lügen bei den Wahlen, was sie sonst nicht thun. (Heiterkeit.) Aber bis zum Stimmenkauf sind wir noch nicht gekommen. Ich traf auf einer Reise mit einem englischen Parlamentsmitgliede zusammen. Dieser theilte mir nun mit, seine Wahl habe ihm 4000 Pfund Sterling gekostet. Ich war darüber erstaunt und sagte ihm, meine Wahl hätte mich auch Geld gekostet, aber etwas weniger, nämlich 7 Mark 50 Pfg." (Grosse Heiterkeit) u. s. f.

Was hier unsere gemeinsame Auffassung des politischen Wesens der Zeit wirkungsvoll bestätigt, das sind nicht so sehr die offenherzigen Worte des einzelnen Abgeordneten, als vielmehr die unverhohlenen Ausbrüche der Heiterkeit all seiner parlamentarischen Kollegen. So machtlos wir Idealisten in unsern Winkeln sind, diesen gewaltigen zentralisirten Körperschaften gegenüber, die uns lachender Weise mitvertreten, — es will uns doch bedünken, als dürften wir immer noch etwas mehr von unserem Ernste bei solchen unliebsamen Dingen erhoffen, als von ihrem „banausischen" Gelächter; worüber ja auch der Reichskanzler selbst ihnen bald darauf eine so nachdrückliche Vorlesung gehalten hat. Jenes Wort: „Zu Hause lache ich auch über Sie — aber hier bin ich ernst", womit er die verdiente Vorlesung beschloss, klingt uns wie ein charakteristischer Zuruf aus dem einzig sicheren Gebiete der „Persönlichkeit" über die „Masse" der Majoritäten und Minoritäten hinweg, welche die „Gesammtheit" vertritt.

Es ist aber auch sehr beachtenswerth, wann diese Masse nicht lacht, sondern vielmehr einmal so recht würdevollen Ernst bewahrt — z. B. Angesichts besonders stark imponirender Enthüllungen deutscher Wissenschaft. — Dass man einen muthigen Gelehrten, der im besten Glauben, zum Heile der Mitmenschen thätig sein zu können, sich in ein tödtlich vergiftetes Seuchenbereich hineinbegiebt, für diese moralische Leistung wissenschaftlichen Forscher-Eifers öffentlich und ausgiebig belohnt und ehrt — wer wollte dagegen reden und etwa mit dem „banausischen" Ernste einer Frage dazwischenfallen: wo Lohn und Ehre für diese und jene andern grossen moralischen Leistungen zum Heile der Menschheit dann und wann geblieben seien? — Aber die Frage soll uns — einmal in diess lachende Haus eingetreten — doch noch gestattet sein: Wo blieb die sonst so lockere „Heiterkeit" der Zuhörer bei den merkwürdigen Mittheilungen des

Prof. **Virchow** in der Reichstagssitzung vom 13. Mai? Die Wahrheiten, die er da aussprach, waren doch nicht geringer als die des Abg. v. Meyer! Er belehrte die Laien des Parlamentes, dass man zwar noch nicht wisse, ob die Made aus dem Käse entsteht, oder ob der Käse durch die Made sich bildet, dass man aber immerhin auch noch nicht gelernt habe, die Made aus dem Käse zu entfernen, — und dass eine solche Verbindung von Nichtwissen und Nichtkönnen ein „grosser Triumph der Wissenschaft" — solch ein „Nicht viel weiter kommen" ein „grosser Schritt vorwärts" sei. Diese nicht im Geringsten belachte, sondern sehr ernst und respektvoll aufgenommene Erklärung des wissenschaftlichen Fortschritts, der wir hier die Form eines Gleichnisses aus dem täglichen Leben gegeben haben, lautete in den eigenen Worten des gelehrten Abgeordneten also:

„Ich muss anerkennen, dass die besondere Entfaltung, welche die Reichsregierung dem Institut des Reichsgesundheitsamtes gegeben, indem sie daraus gewissermaassen ein **bakteriologisches Institut** gemacht hat, sich als eine *so ungemein fruchtbare* erwiesen und *so ausserordentliche Fortschritte* auf einem so schwierigen Gebiete herbeigeführt hat, dass gewiss jeder der Herren Minister selbst darüber erstaunt gewesen ist. Der Reichstag hat bei dieser Gelegenheit dem freudigen Gefühl Ausdruck zu geben, dass es deutscher Wissenschaft, deutschem Fleiss und deutscher Opferfähigkeit vorbehalten gewesen, auf einem Gebiete, welches die ganze Welt berührt, *einen so grossen Schritt vorwärts* zu thun; und ich kann sagen, wir, die deutschen Aerzte und Gelehrten vor allen, empfinden es als *einen grossen Triumph*, dass es einem der unsrigen gelungen ist, diesen Schritt zu machen. *Vom Standpunkt strengster wissenschaftlicher Forschung* lässt sich vielleicht noch der eine oder andere *Zweifel* erheben, *ob wir schon so weit sind*, wie die Regierung annimmt. Der unmittelbare experimentale Nachweis, *dass der Bacillus es gerade ist*, der die Cholera hervorruft, *hat bisher nicht erbracht werden können, weil die Thiere, welche man benutzte, der Cholera nicht zugänglich waren.* Ich will aber der Regierung keinen Vorwurf daraus machen, dass sie ein wenig antizipirt, ich will sogar aussprechen, dass ich ihr folge: ich will annehmen, *das alles sei schon geschehen*; denn ich halte es für sehr wahrscheinlich, dass endlich dieser Nachweis gelingen wird."

„Ich möchte aber auch hervorheben, dass man den Werth wissenschaftlicher Entdeckungen *nicht zu sehr nach den unmittelbaren praktischen Konsequenzen beurtheilen* soll. Auch die Reichsregierung scheint mir *nicht ganz frei* von dem Gedanken, *dass mit dem Auffinden eines Bacillus alles gegeben ist, was nothwendig ist, um die Krankheit zu beseitigen.* In dieser Beziehung möchte ich ein warnendes Wort aussprechen. Wir sind in vielen Fällen durch die Konstatirung wissenschaftlicher Thatsachen *praktisch nicht viel weiter gekommen.* Seit mehr als dreissig Jahren kennen wir den kleinen Organismus, welcher dem Pockenkontagium zu Grunde liegt, *und doch hat sich in den dreissig Jahren nicht das Mindeste geändert, in Bezug auf die praktischen Maassregeln, welche wir gegen die Pocken anordnen.* Der Tuberkelbacillus ist ein sehr wichtiges Ding, aber *mit Ausnahme von ein Paar kleinen Gesichtspunkten, die sich vorläufig noch nicht einmal als entscheidend dargestellt haben,* sind wir im Augenblick *noch nicht viel weiter in der praktischen Verwerthung,* und so kann man auch nicht erwarten, dass mit einem Male eine Revolution eintreten wird bezüglich der Behandlung der Cholera."

Das ist eine Wahrheit, für die wir danken! — Trotz Bacillus-Entdeckung und Versuchsthieren ohne Talent für Cholera will die „gute Revolution" nicht eintreten. Die Käse-Made ist entdeckt; aber ob sie das ist, was man suchte, und wo man das suchen soll, was sie wieder beseitigt: ignoramus-ignorabimus. Das ist ja gewiss kein Wunder, aber auch nichts besonders Bewundernswerthes. Es ist eine Sache, welche wir „zu Hause" recht ernst nehmen werden, dort in der parlamentarischen Behandlung aber mindestens hätten belächeln müssen, um der Wahrheit mit Wahrhaftigkeit zu begegnen.

Was aber, glauben Sie, hätte nun wohl das **Volk** gemeint, wenn es etwa (was ja thatsächlich nicht stattfinden würde) durch **Plebiscit** dem kühnen Seuchenerforscher seinen wohlverdienten Lohn gewährt hätte? Würde es auf die Autorität eines Virchow hin in ihm nur den „Bacillus" belohnt, oder vielmehr

nach eigener Empfindung den moralischen Muth geehrt haben? — Das ist eine Frage, die ernstlich zu denken giebt. Wir kehren damit zurück auf jene Grundfrage: „Kann das ‚Volk‘ eigen empfinden?“ — und wenn ja: „kann es auch eigen beschliessen — ohne leitende und belehrende Autoritäten? — und „wer werden seine Autoritäten sein?“ —

Halten wir den Hauptpunkt unserer beiderseitigen Uebereinstimmung vor Allem recht fest. Kommt das Volk einmal zum Bewusstsein einer Unwahrheit, so bedeutet schon diess einen Sieg der Wahrheit. Nur fragt es sich noch: wie nutzt man diesen Sieg aus, um die wiedergewonnene Wahrheit auch lebenskräftig zu gestalten, staatsrechtlich zu fixiren und segensreich fortzubilden? Wie also findet ein Volk, das sich nicht mehr durch eine heitere Unwahrheit vertreten lassen will, eine Form für seinen Willen, sich in ernster Wahrheit selbst zu vertreten? — Sicherlich wird es damit überhaupt zu Nichts kommen, wenn ihm nicht in seiner eigenen Seele immer mehr und mehr positive Kräfte der Wahrhaftigkeit als die einzig schöpferischen Gewalten erweckt und bewusst werden, und wenn nicht die Autoritäten, welche ein noch unbelehrtes und unsicheres Volk dafür erziehen sollen, selbst die Vertreter solcher positiven Kräfte sind. Wie man dem Menschen (auch sich selber) zum moralischen Wandel im Leben diejenigen Motive nahelegen soll, die ihn nach seinem Charakter zum Guten bestimmen, diejenigen aber fernhalten, die ihn zum Unrechten anregen würden: so wird uns also Alles daran gelegen sein müssen, auch dem gesammten Volke mehr und mehr diejenigen Autoritäten in den Fruchtboden seines Glaubens fest einzupflanzen, welche seinem Wandel durch das nationale und soziale Leben zu moralischen Motiven für das Rechte und Gute dienen können. Diess aber werden eben solche Autoritäten sein, welche wirklich jene positiven Kräfte der Wahrhaftigkeit persönlich verkörpern, und dadurch regeneratorisch auf die Volksseele einzuwirken vermögen.

Die Geschichte von Preussen z. B. hat vor allem Andern das positive Motiv eines begeisternden Patriotismus für ein militärisch ruhmreiches, politisch klar- und weitsichtiges edeles und getreues Fürstengeschlecht seinem Volke tief in das Gemüth geprägt; und indem Preussen selbst durch diese seine auszeichnenden persönlichen Tugenden an die Spitze der deutschen Stämme gelangen musste, hat es Deutschland, dem ganzen deutschen Volke, einen unschätzbaren, hochbedeutenden, aus allen Kräften zu wahrenden Vortheil gebracht. Aber diess eine, noch so kraftvolle Motiv, diese eine, noch so gewichtige Autorität, sie genügen nicht zum vollen Heile eines Volkes, zur vollen Hellsicht in die Wahrhaftigkeit des eigenen Wollens und Müssens. Das giebt dem Volke nur erst nach Aussen hin, in Relation zu den „Völkern“, die wohlgerüstete Macht eines schönen Selbstvertrauens unter einer staatlich gesicherten Form, welche ja freilich manchem Nichtpreussen etwas zu sehr als Uni-Form erscheinen mag, und die mit den grossen formenschaffenden Geistern der deutschen Kulturgeschichte nicht viel gemeinsam hat — auch gar nicht haben kann, weil jene Geister wiederum mit der Macht nichts gemeinsam hatten, die zu ihren Zeiten überhaupt dem deutschen Volke noch ein Fremdes, höchstens die elektrische Ausstrahlung eines Fridericianischen Genius bedeutete! — Aber — diese Geister der deutschen Kultur, in deren Wirken das Deutsche sich zum Rein-Menschlichen herrlich erweiterte, sie bilden dennoch allzusammen ein ideales Reich, ja, eine ideale Macht. Sie haben es auch wenigstens auf Einem Gebiete, zu gleicher Zeit mit dem äusseren Machtgewinn des Patriotismus, zu einer grossen, reinen, edelen Form gebracht, welche ihrerseits deutsches Genie, Licht vom deutschen Herzensfeuer, ausstrahlt in alle dafür empfänglichen Gemüther, in alle mitfühlenden Nerven des

Volksorganismus. Diese ideale Predigerin der Wahrheit in der Wüste der Zeit ist — wir wissen es wohl: die Kunst.

Freilich, der Zeitgeist lacht auch hierzu, und wird erst wieder ernst, wenn ein Virchow, Dubois oder Häckel das Katheder besteigt. Der Zeitgeist wird alsbald und ohne jeden Zweifel meinen: die Bildung des Sinnes für Wahrheit in der Volksseele sei so recht eigentlich die Sache der Wissenschaft; und „Wissenschaft" heisst ihnen, im grossen Darwinrausche dieses Säculum-Abends kurzweg: „Natur-Wissenschaft", — „natürliche Schöpfungsgeschichte" — „Entwickelungslehre", — auf allen Gebieten des Daseins. Man sieht aber schon heute nach der Dämmerstunde weniger Jahre, wohin ungefähr man mit solcher naturwissenschaftlichen Volks-Seelen-Bildung geräth. Diese Idee tief zu erfassen und ihr den im besten Sinne edel anregenden Ausdruck zu geben, dazu gehören eben geniale Persönlichkeiten mit vollem, freiem Menschenathem, mit grossem, reinem Blicke auf das Ewige im Endlichen. Wir haben vor Kurzem an dieser Stelle Alexanders von Humboldt als einer solchen Persönlichkeit gedenken dürfen. Wo sind sie heute unter der grossen Schaar unserer „Autoritäten"? Dem Volke als solchem wird die Wissenschaft überhaupt nicht zu Eigen als eine ideale Macht, in der ethischen Bedeutung eines unermüdlichen Strebens nach Wahrheit um ihrer selbst willen, sondern — wie ja schon bei so Vielen ihrer eigenen Jünger — nur in Rücksicht auf ihre praktischen Zwecke und Resultate. Die thatsächlichen Wirkungen dieser Resultate zum Besten des leiblichen Menschenlebens sind eine Ehre unseres Zeitalters; aber die Anwendung einer fast jeder Idealität baaren wissenschaftlichen Thätigkeit selber als geistiges Bildungsmittel für die Volksseele fördert nur den Utilitarismus und steuert direkt auf den Materialismus zu, welcher schon wie das graue Weltmeer an der flachen Küste unserer Zeit nagt, während die ihm entsteigenden geistigen Nebel den Himmel über uns immer dichter verhüllen.

Die thatsächliche Einwirkung der modernen Naturwissenschaft ist denn auch bereits in einer schreckenerregenden Verrohung des natürlichen Gefühles (auch eines Theiles der Natur!), und zwar nicht nur bei der populär gebildeten „grossen Masse der Ignoranten" (nach Virchow), sondern auch unter den eigentlichen Volkslehrern und Wissenschaftspopularisirern selbst bei jeder Gelegenheit anzutreffen. Diese zeigen keine Ahnung davon, dass es für eine Menschheit, die sich auf ihre „Menschlichkeit", gerade Dank ihrer wissenschaftlichen Fortschritte, besonders viel zu Gute thut, vor Allem doch wohl auch gewisse Pflichten und Ehrensachen giebt, ohne deren ernstliche Beobachtung der dabei zu Tage tretende sog. „Mensch" keinesfalls als würdigen Bürger in der Welt der edelsten Erscheinungen und Leistungen idealer Humanität, z. B. also auch in der Welt unserer menschenwürdigsten Kunstwerke, sich heimisch und zugehörig fühlen dürfte. Es besteht aber ein inniger Zusammenhang zwischen jenen edelen und zarten Bildern künstlerischer Menschlichkeit, wie sie uns z. B. ein Don Carlos, eine Johanna von Orleans, eine Iphigenie, eine Eugenie, ein Fidelio, eine Pamina oder Agathe in Worte und Ton verkörpert zeigen, und jenen edelen und zarten Empfindungen des menschlichen Mitleidens mit den Schmerzen aller beseelten Natur. Diese reicht, meine ich, von dem cholerakranken Kulturmenschen, dem eine aufopferungsfreudige Staatskommission durch den Bacillus gern zu Hilfe käme, bis zu dem, die Cholera-Annahme verweigernden Versuchsthiere, welchem die hilfreiche Wissenschaft den Bacillus einzuimpfen sich bemüht. Wenn man aber diese leidigmitleidigen Versuche durch Festmahle mit humoristischen Gesängen des verfolgten Bacillus feiert, so vermag ich darin eben nicht jene intime Beziehung zwischen Kunst und Mitleiden zu erkennen, welche das Charakteristische einer lebensvollen

humanen Kultur sein würde. Vielmehr muss ich dabei wieder an jenes in Berlin geplante „Asyl für kranke und alte Thiere“ mich erinnern, und bei dieser Gelegenheit auch Ihnen, als neuen Beweis für das, was die Presse des „Winkels“, und die Presse des „Weltmarktes“ über denselben Gegenstand äussert, einen kurzen Aufsatz unseres Mitarbeiters, Dr. Heinrich von Stein, aus der Nr. 5 der Zeitschrift „Der Thier- und Menschenfreund“ vollständig zitiren. H. v. Stein schreibt über diesen Plan:

„Während dem kaltsinnigen Theoretiker es nie gelingt, ein Stück voller, warmer Wirklichkeit aus seinen Theorien aufzubauen, so erweist sich dagegen ein Vorschlag, der aus der rechten Gesinnung hervorgeht, als praktisch reich und fruchtbar. Man tritt jetzt für die Errichtung von Asylen für Thiere ein. Hierbei ist zunächst nur an eine Ersetzung des barbarischen Instituts der Abdeckerei gedacht. Aber stellen wir uns vor, wozu unmittelbar eine solche Aufnahme und Pflege herrenloser und kranker Thiere führen würde. Das Thier und seine Krankheiten würden genauer beobachtet werden; man würde, neben manigfacher gänzlicher Diversität thierischer und menschlicher Leiden, doch auch die analogen Störungen kennen lernen. Im redlichen Bemühen um Heilung des Thieres würden Erfahrungen gewonnen werden, welche auch der Behandlung des leidenden Menschen zu gute kommen würden: zwar nicht in Beziehung auf Arzneikunde (nach Grysanowski), wohl aber in Beziehung auf Heilkunde überhaupt, insbesondere Chirurgie. Kurz, in einem sorgfältig geleiteten Thier-Asyle würden durch Beobachtungen die Vivisektions-Praktiken ersetzt werden, genau in dem Umfange, als wirkliche Analogie zwischen den betreffenden thierischen und dem menschlichen Organismus besteht. So wäre die Errichtung eines Thier-Asyls eine vortreffliche praktische Beihilfe zur gänzlichen Verdrängung der Vivisektion. — Der Sieg muss freilich vor allem im ideellen Bereiche, im Bereich der Gesinnung gewonnen werden. Das erwachte sittliche Gefühl muss die Ausschreitung der „Wissenschaft“ unmöglich machen. „Die stumme Hilflosigkeit des Thieres ist ein Brief der Natur an den Grosssinn des Menschen.“ (S. 30, der angef. Schrift.) „Unser Begriff von Menschenwürde sei dahin gefasst, dass diese genau erst auf dem Punkte sich dokumentire, wo der Mensch vom Thiere sich durch das Mitleid auch mit dem Thiere zu unterscheiden vermag.“ (Wagner.)

Dem gegenüber stelle ich hier nur einen Satz aus einer hohnvollen Absprechung über dasselbe Projekt, welche so recht ein Welt-Organ des modernliberalen, durch unsern Parlamentarismus nur staatsrechtlich charakterisirten Zeitgeistes gebracht hat: die Kölner Zeitung:

„Als *wir* diesen Aufruf lasen, machte uns derselbe zunächst einen *überwältigend komischen* Eindruck!“ —

Was wäre dem noch hinzuzufügen? „Allgemeine Heiterkeit ist meines Lebens Regel!“ Im Parlament wie im Journal! Das wäre dann wohl eine rechte wohlthätige Folge der naturwissenschaftlichen Volksseelenbildung? Der ganze „Schooss Abrahams“ ist dem glücklichen Optimisten dieser Schule aufgethan. In keinem Falle aber scheint hierdurch für die eigentliche Volks-Moral etwas besonders Heilsames geleistet zu sein. Dieser arme Lazarus unserer entgötterten Zeit bleibt dem Mitleiden der Hunde allein überlassen, denen hingegen das Mitleiden jener „Schoosskinder Abrahams“ selber grausam versagt wird. Auch dürfte eine solche Moralisirung alles Ernstes kaum möglich sein; denn eben der rastlose, in keinem Moment befriedigte, in keiner erhabenen Idee ausruhende wissenschaftliche Fortschritt unserer Tage mag wohl dem forschenden Gelehrten selbst noch mitunter als „ideales“ Moment seiner gesammten Thätigkeit gelten; dem Volke aber, das nicht mitthätig, nur von Moment zu Moment neben der wissenschaftlichen Triumphbahn journalistisch mit fortgerissen wird, und das immerfort den Boden jedes „neuen Glaubens“ unter sich wieder wanken fühlt, dem kann er jene Ruhe und Besonnenheit niemals verschaffen, welche doch die erste Bedingung sind für grosse, wahrhaftige, moralische Entschliessungen, — Entschliessungen, die nicht nur Revolutionen, sondern heilsame Regenerationen bedeuten sollen, — Ent-

schliessungen des Volkes zu seinem eigenen Wohle, unter dem Segen sicherer und würdiger ethischer Motive, in der Gestalt der vorleuchtenden und leitenden nationalen Autoritäten.

Allerdings giebt es noch eine Wissenschaft, welche im Gegentheile gänzlich unpersönlich, aber auch gänzlich immateriell, die zweifellose Wahrheit als solche selbst zu haben und zu geben prätendirt: das ist die Mathematik. Sie ist es aber auch, von der Schopenhauer witzig sagt: in dieser schlage sich der menschliche Kopf mit seinen eigenen Vorstellungsformen herum, und gleiche dabei der Katze, die mit ihrem eigenen Schwanze spielt. „Was hilft es mir, noch so gewiss und zuverlässig etwas zu wissen, daran mir gar nichts gelegen ist?" — So wird auch wohl die reine Wissenschaft der Mathematik der Volksseele nicht zur rechten Bildung des lebendigen Wahrheits-Sinnes verhelfen! *„The tree of knowledge is not that of life.". (Byron.)* — Kehren wir also, nach allem Abschweifen in das „zu nahe liegende Bekannte", nun zu den idealen Mächten des Lebens zurück. Diese aber, glaube ich, finden wir eben dort, wohin meine Besprechung Ihrer Schrift hinausführte: in den erhabenen Gestalten von Religion und Kunst. Das sind die positiven Kräfte der Wahrhaftigkeit, deren die Volksseele bedarf, um in der Noth, und über die Noth hinaus, ihr eigenes Wesen zu verstehen, und danach auch empfinden zu lernen, welches Wollen ihm ein Müssen — nicht nur eine „zwangvolle Plage — Müh' ohne Zweck" sei. —

Unsere heute noch bestehenden Religionsvertreterschaften rufen allerdings nur dann noch einen lebenskräftigen Eindruck hervor, wenn sie, zur Erheiterung der Parlamente, in deutscher Ernsthaftigkeit mit dem sozialen Leben des Volkes unmittelbar in Berührung treten. Doch ist diess nur eben erst ein ferner Anfang von Unten auf, um vielleicht einmal zu einem neuen, wirksamen Leben der Religion im Volke zu führen. Jedenfalls fehlt dieser Berührung und ihrer nächsten Wirkung noch die edele, ja, heilige Form, welche der Volksseele die Religion wieder zum würdigen Gegenstande ihrer gläubigen Verehrung werden lassen könnte. Der heiligende Idealismus des religiösen Glaubens vermag aber wohl auch heute noch gefördert zu werden durch würdevolle Ausbildung seines Nächstverwandten: des künstlerischen Idealismus. Es war moralisch schön, aber in Hinsicht auf die ethische Bedeutung der Kunst verfehlt, dass am Sarge des letzten mimischen Schülers Goethe's der Wiener Oberkirchenrath neulich das freimüthige Wort aussprach: „Die Natürlichkeit auf dem Theater leistet Vorschub der Wahrheit in der Kirche, der Freiheit in der Religion." Es steckt etwas von der „natürlichen Entwickelungsgeschichte" unseres physiologischen Zeitgeistes darin. Eben nicht die „Natürlichkeit" — der Idealismus ist das gemeinsame Band zwischen Kunst und Religion. Durch den künstlerischen Idealismus werden einer materialistisch verkommenen, im naturalistischen Wahne befangenen Welt die Ahnungen des Uebersinnlichen und Unendlichen, anstatt in der mathematischen Formel, im lebendigen Bilde wieder nahe gebracht. Diese Welt kann nun zum Mindesten wieder von dem Idealen träumen lernen!

Unsere moderne Kunst hegt im Allgemeinen solche innerlich religiöse Macht des Idealismus freilich auch nur noch zum allergeringsten Maasse. Da wird gespielt und gemalt in endloser Fülle, zum eitelen Schmuck und Vergnügen der Welt, wie sie eben ist. Man soll sich darin doch ab und zu auch einmal besonders behaglich fühlen, und das soll dann für Idealismus gelten. Der „Kunstfreund" setzt sich in seine theuere Loge des „Deutschen Theaters" und der „Mäzen" führt seine Gäste durch seine kostspielige „Privatgallerie." Vor Allem muss leider die schöne Kunst der Malerei heutzutage herhalten, mit möglichstem

Realismus bis zum Impressionalismus, die Komödie der „Idealisirung" des Lebens aufzuspielen. Sie bedeutet für den ästhetisirenden Zeitgeist in der modernen Kunst etwa Das, was die Physiologie in der modernen Wissenschaft ist: Alles in Allem! Damit senkt man aber keine „schöpferischen Gewalten" in die Volksseele, wodurch von Innen her im Sinne der Wahrheit bestimmend gewirkt werden könnte auch auf politische und soziale Bildungen der Zeit. — Doch wir wollen uns darüber trösten. Denn abseits von aller Wissenspopularisirung und Schönfärberei des Zeitgeistes haben wir eine solche „Autorität" gefunden, welche uns selbst zum Lebensmotive geworden ist: jenen Einen Meister deutscher Kunst, der uns Hand in Hand mit einem Meister deutschen Denkens auch bis an die Pforte der Religion führte: dort, wo der Denker träumend stille stand, der Künstler aber den Riegel fortschob und uns hineinschauen liess, wie einst die unsterblichen Meister des Pinsels, auf das heilige Symbol des Glaubens selbst. Heut wirkte das Wunder die deutsche Musik. Aus ihrem idealen Reiche hervor kam uns einzig und allein in dieser Zeit die Persönlichkeit — die Sphäre — das Werk der höchsten positiven Kraft nationaler Wahrhaftigkeit von rein-menschlich universaler Bedeutung.

Wenn eine Kunst die lebendige Wahrheit ihres erhabenen Bildes mit einer solchen geistigen Urgewalt zum Aus- und Eindrucke bringt, wie die Kunst Wagner's, so darf man sie wohl getrost in einer Zeit, wie es die unsere ist, als die sicherste Leiterin, als die erfolgreichste Bildnerin des Wahrheit-Sinnes für die Seele des Volkes erachten. Nur auf diesem idealen Grunde der Wahrhaftigkeit ward auch sogar ein „Theater", ein „Journal" möglich, und wird vielleicht noch manches Andere möglich werden, welches — anders sein soll und kann, als was sonst die Unwahrhaftigkeit der Zeit hervorgebracht hat und einzig gelten lassen mag. Sie hat ihre eigenen Autoritäten, welche den Nöthen des Volkes nicht zu helfen wissen. Unsere Aufgabe ist es, die ideale Autorität, welche uns erschienen ist, zu einem moralischen Motive für das Volksgefühl werden zu lassen. Auch im kleinsten Kreise beginnend, hoffen wir doch in langen Zeiten sich treu vererbender Arbeit an Etwas zu wirken, was der nationale Patriotismus, dieses unser auch nur schwer gewonnenes, bisher schönstes autoritatives Gesammtgut, allein noch nicht erwirken konnte. In erfreulicherer, in deutscherer Weise, wie es eine, die Regierung majorisirende Volksvertretung nach heutigem konstitutionellen Muster vermag, dürfte wohl jener positive Idealismus, welcher das deutsche Gemüth „zum Rein-Menschlichen" erweitert", auch einer hohen Autorität deutschen Fürstenthums, der Monarchie, innig hilfreich zur Seite treten: mit der freien Kraft des deutschen Genius, welcher dem politischen Reiche realer Macht den idealen Inhalt einer religiös-künstlerischen Seele verleiht. —

Kurz ist das Leben einer Mitwelt, aber die Nachwelt wird ihre Arbeit brauchen. Da ist es denn nun gewiss ein hoffnungsvolles Beispiel für die Möglichkeit einer Verbindung der idealen Bildungsmacht mit der Realität der sozialen Nöthe des Volkes, und seines politischen Ringens nach Wahrheit und Besiegung der Lüge: wenn ein für diesen Sieg eintretender Politiker selbst sich zugleich als Wagnerianer bekennt, und seine scharfblickende Kritik der Zeitpolitik — der „gewählten Gesellschaft" unserer Volksvertretungen — durch die im besten Sinne gewählte Gesellschaft von Aussprüchen unseres Meisters nicht nur ziert, sondern geradeswegs in die Sphäre des Idealismus zu versetzen weiss. Diese eine Erfahrung aus Ihrem vorausgesandten Briefe, sehr geehrter Herr, giebt uns wieder einmal auf die alte Frage: „wollen wir hoffen?" die Antwort eines „schönen Ja!" —

Edele Möglichkeiten sind mehr werth als faule Wirklichkeiten. Das ist das Glück des Idealismus, dass er sich von den Letzteren ruhig abwenden darf, um ganz und frei mit den Ersteren arbeiten zu können, ohne dabei die, jenen Wirklichkeiten entquollenen Leiden seiner Mitmenschen zu vergessen, für deren Stillung er vielmehr eben jene Möglichkeiten bei seiner Arbeit mit vollem deutschen Ernste in das Auge fasst. Für solche Arbeit auch nur das Geringste beigetragen zu haben — soviel etwa, dass es das Gelächter der Staatsadvokaten und Vivisektionsdoktoren dieser Tage erregen mag — das soll uns mit der freudigen Genugthuung erfüllen: der deutsche Meister hat dem deutschen Volke nicht ganz umsonst gelebt! — Diese Arbeit ist es, die auch uns verbindet, und den Segen darüber spricht der religiöse Geist der Wahrheit in dem gemeinsam verehrten lebenden Bilde unserer erhabenen Kunst. —

In diesem Geiste grüsst Sie voller Hochachtung Ihr ergebenster

Bayreuth, 22. Mai 1884. **Hans Paul Freiherr von Wolzogen.**

Litteratur.

Esoteric Buddhism, by A. P. Sinnett. 2. edition, London, Trübner & Co.*)

Ein Buch, „sensationell", wie es die Litteraturzeitungen etwa bezeichnen würden, wenn sie es berücksichtigen wollten, bedeutend gewiss für uns, — ein Buch, das nicht nur für gelehrte Kreise gedacht und geschrieben ist, sondern verdient, von jedem gebildeten Menschen gelesen, wenn nicht studirt zu werden; einzig in seiner Art unter den neueren Werken des Humanismus, theils wegen der, dem behandelten Gegenstande innewohnenden, tiefen Bedeutung für das Menschengeschlecht, theils um des neuen und dennoch urewigen Stoffes willen, der in der lichtvollen Anordnung des Herrn Sinnett nirgends die Fassungskraft des denkenden und liebevollen Lesers übersteigt. Das höchste Interesse erregt das Buch eben deshalb, weil es gänzlich dem Wohle des menschlichen Geschlechts gewidmet ward, einer Angelegenheit, die Jedermann nahe geht, zu welcher Weltanschauung er auch hinneigen möge.

Ehe ich aber zu einiger Besprechung des Buches übergehe (denn seinen vollen Gehalt darzuthun, scheint mir unmöglich) möchte ich kurz berichten, wie Mr. Sinnett dazu gekommen ist, das so eigenthümliche Werk zu schreiben. Mr. Sinnett erhebt keinen Anspruch darauf, ein eigentlicher Sanskritgelehrter zu sein; der Verfasser war Chefredakteur einer der ersten Zeitungen in Ostindien. Er verdankt die philosophischen Lehren, welche er in seinem Buche darbietet, weniger der eignen Forschung, als vielmehr einem gründlichen langen Unterricht von indischen Philosophen. Nicht Philosophen nach unseren beschränkten Begriffen, nein, wirklichen Lehrern der Weltweisheit. Diese Lehrer ertheilten ihren Unterricht mit der ausgesprochenen Absicht, dass Mr. Sinnett einst ihre Lehre veröffentlichen sollte. Wer orientalische Verhältnisse kennt, wird ermessen, wie lange es gewährt haben mag, bis der Schüler ein solches Vertrauen erwarb. Weit anders als bei uns ist die orientalische Art und Weise heranzubilden; den griechischen Schulen wohl ähnlich und dennoch davon abweichend. Dem Studenten werden einige philosophische Motive gegeben; jedoch muss er dann die Erklärung und den Beweis selbst finden, und muss, ist er damit auf dem rechten Wege,

*) Eine deutsche Uebersetzung wird in einigen Monaten erscheinen.

sein System weiter aufbauen. Der Lehrer leitet ihn bei Irrungen nur auf die rechten Pfade zurück. Diess ist der Grund, weshalb streng zusammenhangende philosophische Systeme nach unserm Sinne in Indien nicht existiren.

Am nördlichen Abhange des Himalaya, in Tibet, wohnt seit vielen Jahrhunderten eine geschlossene Brüdergemeinde; ihre Mitglieder sind Asketen, die sich, nach der Nationalität nichts fragend, aus Edlen der ganzen Welt ergänzen. Es klingt wie ein Märchen und ist doch die vollste Wirklichkeit. Nur wer von der glühendsten Liebe zur reinen Menschheit, zur reinsten Natur erfüllt und durchdrungen sich erweist, gelangt zu ihnen und ihrem Wissen. Die Liebe muss eben allmächtig sein, sie muss Alles zur Seite setzen lassen können, was wir in der Zeit, also gegenwärtig, unser Eigen nennen. Eine derartige Liebe wird im Bewusstsein ihrer Freiheit absolute Herrin über das Fleisch, sie erweckt den Willen, den Geist, der Alles regiert; „nur der Freie kann wahrhaft lieben." Jene Tibetaner Brüder, in Indien häufig *Mahatmas* genannt, sind vollkommen „frei" im edelsten Sinne; sie sind damit auch jederzeit Herr über ihre Thaten, wie über ihre Gedanken. So wird es ihnen geradezu unmöglich, einen andern Wunsch erstehen zu lassen, als den, der mit dem Wohle der Menschheit zusammenfällt. Die Mahatmas, welchen die Philosophie der Brahmanen seit Jahrtausenden bekannt ist, haben nun die Zeit für gekommen erachtet, in welcher dem Volke ein kleiner Theil der bis dahin streng geheim gehaltenen Weisheitslehre mitzutheilen sei; und Mahatmas sind meistens die Lehrer des Mr. Sinnett gewesen.

Dieser hat mit grosser Fähigkeit und ausserordentlicher Wissenschaft die einzelnen Ideen der Mahatmas zusammengestellt und hat ihnen möglichst Form und System gegeben. Denn nicht zusammenhangend ward ihm die Lehre zu Theil, sondern vereinzelt und öfter sogar zur Schärfung seiner Fähigkeiten sich recht widersprechend. Es bedurfte seiner ganzen dargethanen Ausdauer; indess betont der Verfasser doch noch, dass sein Buch kein vollständiges, in sich abgeschlossenes Ganzes bilden wolle, worin jeder einzelne Punkt weitläufig bewiesen werde. — Aber wer das Werk mit liebevollem Interesse liest — und wer wird diess nicht, einmal angefangen, thun — dem wird es daraus klar werden, dass in seiner Lehre eine Tiefe, Grösse und Hoheit liegt, welche wohl angedeutet dargegeben, nur auf 200 Seiten nicht noch erläutert werden kann.

Der Titel *„Esoteric Buddhism"* besagt hinlänglich, dass das Buch sich nicht den vielen und oft verdienstvollen Arbeiten über Buddhismus zugesellt. Diese beschäftigen sich nur mit der exoterischen Lehre (der äusserlichen für Uneingeweihte). Danach mochte dann z. B. Herr Johannes Scherr zuversichtlich und wörtlich schreiben:

> „Die Märchenstimmung, aus dem indischen Religionsprinzip erwachsen, aus einem Pantheismus, welcher den Unterschied zwischen Beseeltem und Unbeseeltem, zwischen Mensch, Thier und Pflanze aufhebt, beherrscht alles, einem Pantheismus, der in seiner letzten Konsequenz die Welt überhaupt als einen Schein ansieht, zu welchem sich auseinanderzufalten die göttliche Urkraft nur durch Bethörung vermocht wurde, indem sich in ihr der mythisch als Weltmutter Maja vorgestellte Zeugungstrieb regte. Von der Maja berückend umgaukelt, entfaltete sich das Brahm zur Welt; allein hiermit versündigte sich die göttliche Ursubstanz an sich selbst, folglich existirt die Welt nur unrechtmässig, folglich existirt sie eigentlich gar nicht: sie ist nur ein Traumbild, ein Phantom. Nachdem sich die indische Weltanschauung zu dieser Abstraktion hinaufgegipfelt, war sie im eigentlichen Sinne Weltschmerz. Den Weltschein, den Weltschmerz mälig zu vernichten, ist die Aufgabe der Askese. Aber mit dieser Forderung der Entweltlichung, Entmenschung tritt der Liebetrieb, die Zeugungslust in Konflikt und so schwankt das indische Bewusstsein und seine Ausprägung unablässig zwischen Wollusttaumel und Bussqual etc."

Der esoterische Buddhismus und die esoterische Lehre der Brahmanen sind identisch, bemerkt Mr. Sinnett, und belehrt uns weiter, dass die exoterische buddhistische Lehre von der Aufhebung aller fleischlichen Begierden und Wünsche, um von Alter, Armuth und Krankheit erlöst zu werden, zu dem Zustand in Nirwana führe. Nirwana sei jedoch keineswegs das Nichts, die Vernichtung, wozu sie unsere Gelehrten gemacht, vielmehr das höchste, bewusste geistige Leben, befreit von aller Materie. Für den gewöhnlichen Menschen ist nach der Mahatmaslehre das Wiedergeborenwerden eine Nothwendigkeit, weil durch den Willen zum Leben die Seele nach dem Tode wieder zur Materie angezogen wird, und somit kein rein geistiges Leben weiter führen kann. Die esoterische Lehre, wie sie das Buch des Mr. Sinnett bringt, enthält nahezu die Darwin'sche Evolutionstheorie, nur dass sie vor dem Mineral periodisch beginnt und den Menschen sich unendlich weiter entwickeln lässt. Als Erstes ist das Grundprinzip: dass der Geist sich mit der Materie verbindet. Diese Verbindung, dieses Durchdringen der Materie ist die Erschaffung. Aber sie ist keine gleich fertige, wie etwa die jüdisch-christliche, sondern eine langsame Entwickelung aus den ersten Bewegungen der kleinsten Stofftheilchen *(Molecule)* in bestimmter Richtung bis zum Mineral. (Wie es ganz ähnlich Leibnitz in seiner Monadenlehre entwickelt.) Aus dem Mineral entwickelt sich dann allmählich die Pflanze; von dieser geht die Entwickelung aufwärts bis zum Thier, und von da aus bis zum Menschen. Diese Wandlung geschieht in sieben Perioden über sieben Planeten hin, so dass der Mensch sich in der siebenten Periode bildet.

Der Mensch ist nun fertig, d. h. die Umrisse seines Körpers sind bestimmt, seine Form und Gestalt mit den Anlagen und Organen, um sich als „Mensch" bis zur Höhe entwickeln zu können. Diess geschieht in 7 weiteren Perioden. — Analog diesen 7 Perioden besteht der Mensch aus 7 „Prinzipien" (gleichsam „Quellen" — „Eigenschaften"), von denen je eines in einer Periode entwickelt wird.

1. Prinzip genannt *Rupa* d. i. der „Körper", den wir sehen.
2. „ „ *Prana* oder *Siva* d. i. die „Lebenskraft".
3. „ „ *Linga Sharira* d. i. der „astralische Körper".
4. „ „ *Kama Rupa* d. i. die „animalische Seele".
5. „ „ *Manas* d. i. die „menschliche Seele".
6. „ „ *Buddhi* d. i. die „geistige Seele".
7. „ „ *Atma* d. i. „Geist".

Fertig mit dem Körper, den er aus der siebenten oben erwähnten Periode gewonnen, bildet er in der I. neuen Periode das 2. Prinzip aus: „die Lebens-Bewegungs-Triebkraft". Mit diesen beiden Eigenschaften kommt er in die II. Periode und entwickelt das 3. Prinzip den „astralischen" Körper". Als einen solchen denke man sich ein „Etwas — Nichts", „Umrisse", „Schatten", wie bei Geistererscheinungen. — Mr. Sinnett sagt: Schatten, machtlos aus sich selbst zu denken, weshalb sog. „Medien" unbefähigt sind Zufriedenstellendes zu leisten. In der III. Periode entfesselt und entwickelt sich nun die „animalische Seele", — das 4. Prinzip. Der Mensch tritt also in die IV. Periode — in der Mitte derselben sollen wir jetzt stehen — mit ausgebildeter animalischer Seele d. h. als fertiges Thier und gewinnt erst in dieser IV. Periode die „menschliche Seele", das 5. Prinzip. Das Menschengeschlecht — bestehend aus einer unendlichen Anzahl von *„Monads"*, d. i. individualisirte Zellen des Geistes (nennen wir es „Seelenzellen" oder kurzweg „Seele"), die sich durch immer von neuem Geboren-Werden entwickeln, d. h. sich immer mehr individualisiren — geht von Planet zu Planet, aus einer Periode in die andere zu gleicher Zeit. Doch während jeder Periode theilen sich diese

„Monads" in Racen; die gleichartigen, wenn auch in sich selbst unendlich verschieden, bilden eine Race. Sehr interessant ist die Anschauung über das Verhältniss der uns bekannten Völker zu einander und der Uebergang der einzelnen Monads von einer niedrigen zu einer höher entwickelten Race. In der Mitte der V. Periode, worin wir also mit entwickelter menschlicher Seele eintreten, erfolgt die Entscheidung, ob die individualisirten Monads zu höherer geistiger Entwickelung gelangen und fortschreiten, oder nicht. Erweist das Individuum sich zu Höherem nicht befähigt, dann löst es sich in seine Urbestandtheile auf, es vergeht. — Der Mahatma lächelt über die Idee, fünfzig Jahre sollten einen bestimmenden Einfluss für die Ewigkeit haben. — Nach der Ansicht dieser Lehrer werden wir noch viele tausend Mal geboren. Wir stehen in der Mitte der IV. Periode als unmündige Kinder, nach Milliarden von Jahren in der Mitte der V. Periode kommt erst die Entscheidung. Ist die Monade in der V. Periode zu weiterer Entwickelung befähigt, dann bildet sie das 6. Prinzip „die geistige Seele" aus. In der VI. Periode wird die Seele vollkommen geistig und gewinnt damit das 7. Prinzip, um geistig-rein zu existiren.

So bekannt nun auch diese gigantische Evolutions-Philosophie ist (denn die Priester in dem Tempel des Jupiter Ammon hatten sie schon, und in den spätern verschiedenen Schulen unter Alexander dem Grossen war sie hochangesehen), bei Mr. Sinnett erscheint sie in einem neuen, andern Lichte; und hochinteressant dadurch, um darnach zu bemessen, wie Vielerlei die Kirchenväter, Neu-Platoniker und ältere Philosophen zu ihren Zwecken ausgenützt und verkehrt haben. Mit der ihnen eigenen Naivetät bei aller Gelehrsamkeit versicherten die Mahatmas häufig Mr. Sinnett, dass es dem jetzigen Menschen geradezu unmöglich sei, sich nur den Seelenzustand nach unserm jetzigen Leben zu denken. Begreiflich hat diess in England viel Staub aufgewirbelt. Allein Mr. Sinnett will sicherlich keinem Menschen das individuelle Denken bestreiten, wie er sich seinen Zustand nach dem Tode ausmalt. Das einzelne Leben wird bei den Mahatmas als unendlich kleiner Theil des Ganzen angesehen; und, wie aus den verschiedenen Prinzipien schon hervorgeht, trennt sich das Geistige bei dem physischen Tode. Die Seligkeit nach unserm jetzigen Abscheiden besteht darin, dass die während des Lebens gesammelten geistigen Kräfte sich, von der Materie getrennt, reiner Freude, ungestörtem Genusse hingeben. Je grösser die geistige Kraft, desto länger dieser Zustand, *devachan* genannt. Aber nicht etwa dauert diess *devachan* ewig, es giebt sich aus, und die Geisteszelle wird n e u - geboren. Jetzt haben auch die materiellen Eigenschaften wieder Wirkungssphäre, und der Mensch macht in dem neuen Erdenleben hauptsächlich Das durch, was er in einem vergangenen selbst bewirkte. „Die Natur lässt sich nicht betrügen", ist Lehre der Mahatmas. Es giebt für sie keinen persönlichen Gott, der dem reuigen Sünder vergiebt; die gute Wirkung muss gute That hervorbringen; die böse, böse. Das Geschick, welches der Mensch durch sein früheres Leben in dem Neuleben mitbringt, heisst *Karma*. Es ist, wenn ich mich so ausdrücken darf, die Bilanz aller der Kräfte, die der Mensch in die Welt setzte. Nichts geht in der Natur verloren, doch versteht es sich, dass zwei entgegengesetzte Kräfte von gleicher Stärke sich aufheben zu neuer Kraft. Die Philosophie der Mahatmas erklärt die sich häufig widersprechenden Ansichten von Fatalismus und vollkommen freiem Willen. Vollkommen frei ist nur der, der lediglich als Theil vom Ganzen für das Ganze mit der Natur arbeitet: eben der Mahatma. Unser nächstes Ziel ist diese vollkommene Freiheit auszubilden, und uns dazu zu verhelfen, ist des Mahatmas Dasein. Soweit jeder Mensch seinen freien Willen ausgebildet hat, so weit ist er im Stande sein eigenes Geschick zu lenken.

Da die Mahatmas keinen persönlichen, noch unpersönlichen Gott anerkennen, musste der *Parabrahma* bei Mr. Sinnett von der Englischen philosophischen und theologischen Kritik hart angefasst werden. *Parabrahma* ist aber streng genommen doch nur das Gesammt-All, es ist Geist mit der Materie vereint. Dem Mahatma ist auch ein Gedanke nicht Geist, sondern Materie, da er vermittelst Gehirn entstanden ist; folglich ist Alles, wovon wir uns einen Begriff machen, mehr oder weniger Materie. Der reine Geist ist kein Begriff. Die Seele wird nach durchwandeltem *Devachan* nur zu einem solchen Körper gezogen, bei dem die Anlagen vorhanden sind, die Wirkungen, welche das Karma mit sich bringt, zur That werden zu lassen. Ebenso können die Eigenschaften und Anlagen zu einem Philosophen nur von einem Körper angezogen werden, dessen Gehirn das passende Materielle bietet, um die philosophischen Eigenschaften zu entfalten. Hier wie dort mithin das Gesetz der Wahlverwandtschaft, die Affinität.

Bei dem Stande der Philosophie und Naturwissenschaften in Deutschland wird es keinen Anstoss erregen, dass Mr. Sinnetts Buch nicht mit den Prinzipien der Bibel übereinstimmt. Anregungen des Geistes, der Gedanken, sind Bedürfniss des Deutschen, des „philosophischen" Volkes. Und noch einmal, nur Anregung, nicht Kritik will dieser Aufsatz sein; aber ich glaube nicht zu viel zu sagen, wenn ich behaupte, man dürfe Mr. Sinnetts Buch, trotz mancher Irrung, seinem Inhalte nach, neben den „gefesselten Prometheus" des Aischylos stellen: hohe Offenbarung überall. — Für unsere Leser möchte es noch von besonderem Interesse sein, zu hören, dass Frau Generalin H. P. Blawats in Verbindung mit Herrn Colonel Olcott im November 1875 eine theosophische Gemeinde gegründet hat. Deren Hauptsitz ist Madras in Indien, doch besitzt die Gemeinde bereits mehre hundert Zweig-Vereine in Indien, Europa und Amerika, vornehmlich in allen Hauptstädten. Mr. Sinnet war Präsident des Zweigvereins in Limla.

Um den „Zweck der Verbindung" klarer zu beleuchten, gebe ich hier einige der „Statuten"; danach ist der Zweck:

1) den Grundstein zu legen für eine universelle Brüdergemeinde ohne Rücksicht auf Race oder Glauben,
2) das Studium zu pflegen und zu fördern der arischen und anderer orientalischer Litteratur, Religion und Wissenschaft,
3) die verborgenen Kräfte der Natur und die psychischen Fähigkeiten des Menschen zu untersuchen.

Es giebt also da keinen Unterschied der Religion; Hindus, Buddhisten, Christen, Parsen etc. sind gleich willkommen. Alle begegnen sich auf dem Felde gegenseitiger Liebe und Anerkennung in dem Verlangen zu lernen, zu bethätigen, dass, wie verschieden auch ihr äusseres Glaubensbekenntniss sei, die innere Wahrheit ihrer Religion von demselben Stamme ausgeht. Die Mitglieder dieser theosophischen Gemeinde werden durch den wechselseitigen Verkehr befähigt, die Lehren in sich aufzunehmen, welche die Mahatmas ihnen nach und nach mittheilen. So bilden sie sich in reiner Humanität heran, um verständnissvoll inne zu werden, zu welcher Entwickelung der individuelle Geist fähig und bestimmt ist. Sie bestehen hiernach sowohl aus Solchen, die nur ein philantropisches oder wissenschaftliches Interesse an ihrem Bestreben nehmen, als auch aus Solchen, die glauben, dass die orientalische Philosophie Wahrheiten enthält, werth der Hingebung eines ganzen Lebens, und sie suchen Zugang zu den innersten Quellen uralten Wissens vermittelst dieser Hingebung, ohne welche ihnen der Born des Lebens verschlossen bleibt.

Arthur H. Gebhard.

Geschäftlicher Theil.

Festspiele 1886.

Die diessjährigen Festspiele haben einen ausserordentlich glücklichen Verlauf genommen. In künstlerischer Hinsicht ward durch den nicht hoch genug zu schätzenden Ernst und Eifer aller Mitwirkenden ein völlig unverfälschtes Bild des vom Meister 1882 der Tradition übergebenen Styl-Musters seines Bühnenfestspieles mit weihevoller Pietät wiederum hergestellt. In materieller Hinsicht darf man mit grosser Befriedigung konstatiren, dass bei nur 10 Vorstellungen (gegen 12 des Vorjahres) und bei bedeutenden Mehrkosten (etwa um $^1/_5$ der vorjährigen) dennoch die Ausgaben durch die Einnahmen gedeckt worden sind, und der ursprüngliche Fonds wieder eingebracht ist; was approximativ auf einen Mehrbesuch von 2000 Personen schliessen lässt.

Wenn die wundervolle Thätigkeit unserer getreuen Künstler — wie es am Schlusse der letzten Vorstellung in dem Danke der Familie des Meisters ihnen herzlichst ausgesprochen ward — wesentlich dazu beigetragen hat, den Glauben an die Möglichkeit der Fortdauer der Festspiele zu stärken und alsbald zur Ankündigung ihrer Weiterführung zu ermuthigen: so lässt der schöne äussere und materielle Erfolg dieses Jahres auch mit Bestimmtheit heute schon weiterschauen, als auf eine nur wiederholte Aufführung des „Parsifal." Vielmehr schien dem Verwaltungsrathe der Festspiele der geeignete Zeitpunkt jetzt gekommen, um, übereinstimmend mit einer einst geäusserten Ansicht des Meisters selber, auf dem gesicherten Boden, den uns der Sieg von 1884 erworben, nun ein Zwischenjahr (1885) hindurch, nicht zwar auszuruhen, sondern: die sorglichsten Vorbereitungen zu treffen, damit dann im Jahre 1886 mit allseitig neu gestärkten Kräften und befestigter Organisation während der Zeit von zwei Monaten die würdigste Dezennial-Feier der Bayreuther Festspiele (1876—1886) mit der Aufführung zweier Meisterwerke, „Tristan und Isolde" und „Parsifal" begangen werden könne.

Der Verwaltungsrath, Herr Commerzienrath Adolf Gross, dessen unermüdlicher Thätigkeit im Dienste unserer grossen Sache die sicher geleitete und glückliche Durchführung der Festspiele von 83 und 84 in unschätzbarer Weise zu verdanken ist, beschloss demnach die diessjährige Festperiode mit der bestimmten Ankündigung des genannten

Doppelfestspieles für 1886.

Erklärung des Verwaltungsrathes.

Bezüglich der in die Oeffentlichkeit gedrungenen Nachricht über Konzert-Aufführungen des ganzen „Parsifal“ bemerken wir als thatsächlich, dass die Verlagsfirma sich für berechtigt hielt, das Konzert-Aufführungsrecht des Werkes im Ganzen zu vergeben, während der Bevollmächtigte der Rechtsnachfolger des verewigten Meisters auf Grund vorhandenen Materials nachweisen wird, dass sich das betreffende Recht nur auf Konzert-Aufführungen von Bruchstücken bezieht. Darüber würde endgiltig eine richterliche Entscheidung angerufen werden.

Inzwischen hat jedoch Herr Direktor Pollini, nachdem er auch vom Standpunkt, den die Familie in Betreff dieses Vorhabens in künstlerischer und moralischer Rücksicht einnehmen muss, Kenntniss erhalten, in nicht genug anzuerkennender Weise seine darauf bezüglichen Projekte aufgegeben.

Bayreuth, 12. Juli 1884.

Verwaltungsrath der Bühnenfestspiele.

Berichte von Zweig-Vereinen.

Berlin. Der Berliner Zweigverein besteht aus 103 Mitgliedern. — In jedem Monat findet eine Versammlung statt, in welcher nach Erledigung der Vereinsangelegenheiten künstlerische Vorträge gehalten werden. Ausser vollständigen Scenen aus Wagner's älteren Werken wurden besonders unbekanntere klassische Kompositionen aufgeführt. Erwähnt seien hier: Letzte Scene der Walküre; erste Scene des II. Aktes aus dem Siegfried (Alberich, Wotan, Fafner); Zwiegesang Brünnhildes und Siegfrieds; Scene zwischen Brünnhilde und Waltraute. Terzett (Brünnhilde, Gunther und Hagen) aus dem zweiten Akte der Götterdämmerung. — Arie aus Susanne von Händel, Beethoven: Sonate A-dur für Klavier und Violine, Lied an die Hoffnung Op. 94. — Schubert'sche Gesänge: Prometheus, Grenzen der Menschheit, Ganymed. Balladen von Loewe: Der Mutter Geist, die Hexe, Elvershöhe. Lieder von Jensen, Schumann, Brückler. Jung Dietrich, Ballade von Plüddemann. Im Februar fand eine öffentliche Gedächtnisfeier statt mit folgendem Programm: Chor aus den Meistersingen: „Wach auf“, Prolog von Hans Herrig, Schlussgesang des Hans Sachs mit anschliessendem Chor: „Ehrt eure deutschen Meister“, Schlussscene der Götterdämmerung. Dritter Akt des Parsifal. Der Geburtstag des Meisters wurde im engsten Vereinskreise gefeiert. — Für den nächsten Winter ist die Bildung eines Vereinschors geplant, ausserdem sollen Vorträge über künstlerische und kulturelle Themata stattfinden. Der Vorstand besteht ausser dem Unterzeichneten aus den Herren Dr. Hans Herrig, Oberlehrer Dr. Paul Förster, Regierungsbaumeister March und Hofmusikalienhändler Heyder.

Carl Schaeffer.

Hamburg. Der Zweigverein „Hamburg" des Allgemeinen Richard Wagner-Vereins wurde am 13. März konstituirt. Der bisherige Vertreter des Patronat-Vereins C. F. Armbrust, der sich zur Gründung eines Zweigvereins mit den Herren Kapellmeister Jos. Sucher, Musikalienhändler A. Ed. Böhme, Dr. F. H. Behn und J. Achenbach verbunden hatte, eröffnete die Versammlung mit einem Vortrag über Zwecke und Ziele des Vereins; namentlich über das Thema: *„Warum brauchen wir Bayreuth"*. Die bis zu diesem Abende durch Subskription auf 105 angelaufene Mitgliederzahl erweiterte sich an demselben Abend auf ca. 160. Das musikalische Programm bestand aus: Erzählung Loge's aus „Rheingold" gesungen von Herrn Landau, Begleitung an zwei Flügeln, die Herren Armbrust und Fiedler; „Wiegenlied" und „Rose", gesungen von Frl. Kauer und „Träume", gesungen von Frau Rosa Sucher. Walther's Preislied in der Wilhelmj'schen Bearbeitung für Violine, gespielt von Hrn. Eberhardt. — Vorspiel zu „Parsifal" und „Charfreitagszauber", die Herren Fritz Ernst und Jos. Ritter (2 Flügel: die Herren Procházka und Armbrust). Herr Kapellmeister Sucher hatte die Begleitung der Lieder übernommen.

Der zweite Versammlungsabend fand am 24. Mai statt: „Eine Faust-Ouvertüre", achthändig, gespielt von den Herren Dr. Procházka, Berndsen, Fiedler und Armbrust; „Les deux Grenadiers", gesungen von Herrn Eugen Gura, begleitet von Herrn C. Armbrust; Erzählung Lohengrins mit dem ungedruckten Schlusssatz, Herr Siegmund Weltlinger, Begleitung Herr Sucher; Amfortasklage und Grals-Enthüllung aus dem I. Akt des „Parsifal": Amfortas, Herr Gura, Titurel, Herr August Kindermann, Chor der Knaben, Jünglinge und Ritter, Sänger und Sängerinnen des Stadttheaters unter Kapellmeister Sucher's Leitung; Begleitung an zwei Flügeln, die Herren Dr. Procházka und Armbrust.

Diese Scene brachte durch Gura's hinreissenden Gesang und die aus dem anstossenden Saal hervorklingende Stimme Kindermann's eine mächtige Wirkung hervor; einen wahrhaft überraschenden und überwältigenden Eindruck machte der plötzlich aus der Höhe des anstossenden Saals erklingende, unsichtbar aufgestellte Chor bei der Stelle „der Glaube lebt", den wir nach der ersten Hälfte des Vorspiels beim letzten Eintritt der Flöten vor dem f-as-Tremolo einsetzen liessen. Wir schlossen mit dem langen As-dur-Accord nach den Worten Titurels: „Wie hell grüsst uns heute der Herr!" — Die Scene ist in dieser Fassung auch mit bescheidenen Mitteln leicht ausführbar und kann zur Nachahmung empfohlen werden.

Die beiden prachtvollen Flügel waren von Herrn Steinway, am ersten Abend von Herrn H. Kohl freundlichst zur Verfügung gestellt.

Der Andrang zum zweiten Abend war wieder recht bedeutend; der Verein wuchs auf 200 Mitglieder an, eine Zahl, die gegenwärtig bereits überschritten ist.

F. C. Armbrust, zweiter Vorsitzender.

Salzburg. Die Ortsvertretung „Salzburg", welche sich zu Anfang 1884 konstituirte, übersandte der C.-L. des A. R. W.-V's. das Mitglieder-Verzeichniss, welches 34 Mitglieder ausweist.

Die zahlreichen künstlerischen, wissenschaftlichen, geselligen und Wohlthätigkeits-Vereine und andere ähnliche Zwecke verfolgende Gesellschaften in einer

Stadt wie Salzburg mit 25,000 Einwohnern sind unserer Sache sehr abträglich, um so mehr, weil diejenigen, welche für die Bestrebungen und Aufgaben der Kunst fühlen und denken, in Salzburg immer dieselben Mitglieder sind; dennoch wird die Ortsvertretung an ihrem Streben nicht ermüden, soviel als möglich wahre Anhänger der Sache zu werben.

Es wurde am 10. Mai ds. Js. der erste interne Wagner-Abend im Lokale der Gesellschaft „Gral" veranstaltet, wobei, nach einer kurzen Ansprache über den Zweck und die Bedeutung des Allgemeinen Richard Wagner-Vereines, und dem Vortrage einer Sonate von Beethoven, am Klaviere aufgeführt wurden: Sang des Holländers: „die Frist ist um", und das Duo zwischen Senta und Holländer (I. Aufzug), Wotans Abschied und Feuerzauber, und einzelne Bilder aus „Parsifal" nach der Bearbeitung von Humperdink (der Schwan und Charfreitagszauber). Im Laufe dieses Jahres soll noch ein zweiter ähnlicher Abend veranstaltet werden.

Im weiteren wird berichtet, dass von den mit Note vom 7. Februar und 25. April ds. Js. eingeschickten 30 Mitgliederkarten, 29 an beigetretene Mitglieder à 2 fl. ö. W. verausgabt wurden.

Für die Mitgliederzahl, bisher im Ganzen 34, wurde bereits direkt eingeschickt: der Betrag von 5 Mitgliedern à 2 fl. ö. W. zusammen . 10 fl.
ferner mit Schreiben vom 5. Februar ds. Js. von 5 Mitgliedern . 10 fl.
dazu von 24 Mitgliedern die Beiträge pro 1884 . . . . . . 48 fl.

in Summe von 34 Mitgliedern . . . . 68 fl. ö. W.

Salzburg, am 17. Juni 1884.

Dr. Stigler,
Vertreter des A. R. W.-V's.

Nachrichten aus den Vereinen.

(Nachträge zum VII. Stück.)

Bayreuth. Herr Eugen d'Albert, der ausgezeichnete jugendliche Klaviervirtuos, hat dem Verwaltungsrathe der Bühnenfestspiele 1000 ℳ zu dem Zwecke überwiesen, armen Künstlern den Besuch der „Parsifal"-Aufführungen zu erleichtern. So zeigt sich nicht nur in dem idealen künstlerischen Werke der Aufführungen selbst, sondern auch in edelen menschlichen Künstlerthaten aus der würdigsten Zuhörerschaft der echte Sinn des Meisters auf bewundernswerthe Weise bethätigt. Diesem *ethischen Wagnerianismus* sei der herzlichste Dank aller Freunde der grossen Sache offen ausgesprochen! —

Carlsbad i. B. Weitere Veröffentlichungen im Interesse unserer Sache und der Festspiele brachte: am 12. Juli das *„Carlsbader Wochenblatt":* die Rückfahrt von Bayreuth nach Carlsbad; das neueste Heft der „Bayreuther Blätter", „Eingesandt" des Vertreters; am 15. Juli das *„Carlsbader Badeblatt":* einen schönen Aufsatz des Herrn A. Aickelin über „Parsifal und Bayreuth" (auch in der *„Egerländer Zeitung"* vom 26. Juli); am 16. Juli das *„Fremdenblatt"*: Retourkarten für Bayreuth-Besucher; am 17. Juli das *„Carlsbader Badeblatt":* Fahrt nach Bayreuth, Anschaffung des Textbuchs; am 19. Juli das „Fremdenblatt": Zu den „Parsifal-Aufführungen", Direktor Pollini's rühmenswerthes Zurücktreten von dem Plane der „Parsifal-Konzerte, Franz Liszt in Bayreuth, Vorbestellungen; am 19. Juli das *„Carlsbader Badeblatt":* Circular des Verwaltungsrathes; das *„Carlsbader Wochenblatt":* Bayr. Festblätter in „Wort und Bild" u. a. m.; poetische Beilage des „Carlsbader R. Wagner-Vereins"; am 20. Juli das *„Carlsbader Badeblatt":* Parsifal! Ein Gedicht zum 21. Juli; *„Carlsbader Nachrichten":* Besetzung, Reiseroute; am 23. Juli das *„Prager Abendblatt":* „Bayr. Festblätter in Wort und Bild"; am 2. u. 3. August *„Carlsbader Wochenblatt"* und *„Badeblatt":* über die letzten Aufführungen. —

Plakat. Zugverbindungen zwischen Carlsbad und Bayreuth. —

Ein Kalendarium des Eifers unserer Vertretung, dem man 380fach in Deutschland und dem Auslande wieder zu begegnen wünschen möchte! —

London. *United Richard Wagner Society (London Branch).*
July 1st. Lecture on Wagner and the Supernaturalism of Art by Mr. Moneure D. Conway M. A.
July 7th. Lecture on „Lohengrin“ and „Tristan and Isolde“ (with Vocal and Instrumental Illustrations) by Mr. C. Dowdeswell.
Juli 21st. Dramatic Reading by Miss Alma Murray, and Pianoforte selections from Wagner's Works by Professor Jeffrey.
(„Tristan und Isolde,“ II. Akt; „Romeo und Julia,“ Gartenscene u. a.; „Rheintöchter“ und „Walhall“, Transcriptionen von Liszt; „Götterdämmerung“, Waltraute; „The world's Farewell to R. Wagner, by Alfred Forman; Gralsmusik. —)
Besprechungen der Vorträge erschienen im *„Daily Chronicle“*, *„Manchester Examiner“*, *„Globe“*, *Daily News“*, *Pall Mall Gazette“*, *„St. James Gazette“*, 2. und 8. Juli; im *„Graphic“*, 5. Juli; *„Musical Standard“*, 5. u. 8. Juli; *„Academy“*, *„Westminster and Lambeth Gazette“*, *„Athenaeum“*, *„Court Circular“*, *„South London Press“* 5. u. 12. Juli; *„St. Stephan's Review“*, *„Under the clock“*, *Court Journal“*, 12. Juli: ferner *„Morning Post“*, *Manchester Examiner“*, 22. Juli; *„Daily News“*, 23. Juli, u. a. m.; im Ganzen 39 Notizen und Artikel. —

Regensburg. Die Ortsvertretung veröffentlichte in der Beilage zum *„Regensburger Tagblatt“* vom 25., 30. Juli und 8. August eine Reihe vortrefflicher Aufsätze über „R. Wagner und Bayreuth.“ —

Sondershausen. Am Sonntag den 5. Juli fand das I. Konzert des hiesigen R. Wagner-Vereins statt: Toccata und Fuge von Bach, Sonate F-moll von Beethoven (Hr. Hofpianist Pohlig); Arie aus dem „Fliegenden Holländer“ (Hr. Schulz-Dornburg); „Isoldes Liebestod“ (Hr. Pohlig) u. A. m. unter Mitwirkung des Hrn. Konzertmeisters Grünberg und der Herren Schröder, Köhler und Schulz. Am ersten Sonnabend eines jeden Monats soll ein derartiges Konzert stattfinden.

Bericht über die II. General-Versammlung

des Allgemeinen Richard Wagner-Vereines

am 22. Juli 1884 Vormittags von ½11—1, Nachmittags von ½4—½7 Uhr im Saale der Gesellschaft „Frohsinn“ zu Bayreuth.

Der erste Vorsitzende, Frhr. v. Ostini, eröffnet die Sitzung. Durch Namensaufruf nach der Vertreterliste seitens des Vereinskassiers wird die Anwesenheit der Vertretungen und deren Stimmenzahl festgestellt. Es zeigen sich 47 Vertretungen, bezw. Zweigvereine, mit einer Gesammtzahl von 3245 Stimmen anwesend, wozu Nachmittags noch 4 Vertretungen mit 80 Stimmen kamen. Diess bedeutet eine Vertretung von ⅔ des ganzen Vereines.

Spezialliste:

Aachen (Nütten) 4,
Amsterdam (Heydemann für Wilson) 24,
Asch (Labitzky) 10,
Aschaffenburg (v. Wolzogen für Deubler) 15,
Baden bei Wien (Höfler für Lechner) 16,
Bartsch (Höfler für Prodinger) 7,
Bayreuth (Meyer) 339,
Berlin (Tappert) 9,
„ (Barth) 24,
„ (akad. W.-V., Sauer) 11,
Brandenburg a./H. (Gotthardt) 15,
Breslau (Porges für Polko) 28,
Brünn (Wondra) 61,
Carlsbad (Janetschek) 80,
Carlsruhe (Reuss) 75,
Colmar (Meyer für Franz) 16,
Dresden (Plötner) 23,
Frankfurt a./M. (Ravenstein) 7,
Göttingen (v. Wolzogen für Schemann) 20,
Graz (v. Wolzogen für v. Hausegger) 301,
Halle a. d. S. (v. Wolzogen für Rückert) 29,
Hamburg (Armbrust) 208,
Heidelberg (Häussner für Nohl) 22,
Ingolstadt (Merz für Lang) 10,
Kissingen (Meyer für Ducrue) 8,
Leipzig (Auerbach) 70,
London (Cyriax) 42,
Mannheim (Grohé für Heckel) 124,
Meran (Frl. v. Schleinitz) 4,
München (v. Ostini) 370,
„ (hlg. Gral, Merz) 32,
„ (akad. W.-V., Kämmerer) 8,

Münster (Roothaan) 3,
Nürnberg (Schmid) 61,
Paris (Chamberlain) 42,
Pössneck (Löffler) 30,
Reichenberg (Schütz) 60,
Salzburg (Hey für Stigler) 34,
Sondershausen (Tappert für Kistler) 22,
Strassburg (Meyer) 124,
Tölz (Schmid für Fiedler) 9,
Triest (Höfler für Heller) 30,
Troppau (Erbe für Wondra) 30,
Tübingen (akad. W.-V., Friedrich) 5,
Viersen (Tappert für Schmidt) 18,
Weimar (Moritz) 1,
Wien (Boller) 750,
Worms (Schön für Renz) 26,
Würzburg (Feustel für Kliebert) 14,
Zeitz (Barth für Weidmann) 7,
Znaim (Pichler) 33,
Zwettl (Fuhrmann) 7 Stimmen.

Zusammen: 51 Vertretungen (darunter 14 Zweigvereine, 3 akad. Vereine) mit 3325 Stimmen*).

Nach Erledigung einiger formaler Anfragen erstattet der Vorsitzende den Rechenschaftsbericht der Centralleitung über ihre Thätigkeit im verflossenen Jahre. Diese war mit der Zeit derart angewachsen, dass eine Kooptation von 4 Herren (Prof. Sachs, O. Merz, M. Plüddemann, W. Golther) und die Anstellung eines Sekretärs stattfinden musste. Für Uebersetzungen der Vereinsschriften waren die Herren Chamberlain (Paris) und Lafontaine (Brüssel) dankenswerth thätig. —

Der Verein verbreitete sich durch die Ernennung von 382 Vertretern, bezw. Gründung von 23 Zweigvereinen, über ganz Deutschland und das Ausland, und brachte es, bei einer nur erst anhebenden Thätigkeit der Mehrzahl dieser Vertretungen, bis auf eine Mitgliederzahl von 4576. —

Wegen der gerichtlichen Anerkennung des Vereines fanden Besprechungen mit dem betr. königl. Rathe in München statt, welche zu dem Ergebnisse führten, dass von einer solchen, wegen Mangels ersichtlicher Vortheile und wegen der Schwierigkeit einer stäts wiederholten Vorlegung der immer wechselnden Mitglieder-Liste, noch abzusehen sein möchte.

Die Frage der Extrazüge nach Bayreuth löste sich günstig nur bei den österreichischen und bayerischen Bahnen, wo von Seiten der Verwaltungen ein ausserordentliches Entgegenkommen stattfand, und die betr. Vertretungen des Vereines sich ihrerseits ungemein thätig erwiesen**). Dagegen liessen sich die in Aussicht genommenen Extrazüge von Norddeutschland schliesslich nicht realisiren, da nur 30 Personen zusammen eine Ermässigung des Billet-Preises mit einer Giltigkeitsdauer von nur 3 Tagen zugestanden werden sollte, womit die Bestimmungen der anschliessenden bayerischen Bahnen nicht zu vereinigen waren. (Die eifrigen Bemühungen der Centralleitung, immer wieder neue Versuche einer Regelung dieser Sache anzustellen, führten zu mehrfachen Ankündigungen, welche zuletzt sich doch leider nicht durchweg aufrecht erhalten lassen konnten. Doch haben die wirklich zu Stande gekommenen Extrazüge die beiderseitig sich ergänzenden Arbeiten der Centralleitung und der betr. Vertretung, besonders des Wiener Zweigvereines (Dr. Boller), auf das Schönste gelohnt.)

Mit dem von Hrn. Schön in Worms verwalteten R. Wagner'schen Stipendienfonds ward eine Verbindung seitens der Vereinsleitung hergestellt, sodass nunmehr in der Regel (wenn auch nicht unbedingt) die Stipendien an Mitglieder des Vereines vertheilt werden. Durch die Verwaltung des Fonds ward der Besuch der Festspiele zahlreichen Petenten auf die freundlichste und dankenswertheste Weise erleichtert.

---

*) Noch einzufügen: 96 Stimmen von Cassel (Reg.-R. Pape), der Centralleitung übertragen.

**) Von Wien langte am 20. Juli Abends 8 Uhr ein Extrazug mit 350 Personen in Bayreuth an, von München am 21. Juli Mittags $1/_{2}1$ Uhr ein solcher mit 320, von Nürnberg, durch Hrn. Musikalienhändler Zierfuss veranstaltet, am 27. V. M. 11 Uhr ein Zug mit ca. 400 Personen.

Die „Bayreuther Festblätter", als ein internationales Denkmal zu Ehren des Meisters von Bayreuth, wurden vom Vereine in 10 000 Expl. (I. Aufl.) zum Besten des Fonds herausgegeben, und versprechen, mit ihrem reichen Inhalte an liebenswürdigst dazu gelieferten Beiträgen vieler namhafter Schriftsteller und Künstler, nach ihrer ungemein schön gelungenen Herstellung durch die Autotype Company in München, den allerbesten Erfolg.

Die Erwähnung der von der Centralleitung vertheilten 1000 Freikarten eines ungenannten Spenders, unter besonderer Berücksichtigung der akademischen Jugend, veranlasst auf Anregung des Hrn. Dr. Boller (Wien) eine würdige Danksagung an den hochherzigen Spender seitens der Versammlung in Form der Erhebung von den Sitzen.

Der Cassabericht, vorgetragen von dem Vereinskassier, Hrn. Musikalienhändler A. Schmid, weist für das abgelaufene Geschäftsjahr ℳ 34 090,18 an Einnahmen und Ausgaben aus. Das Vermögen besteht derzeit in ℳ 27 174. Die Wahl der Revisoren wird bis zum Stattfinden der übrigen nothwendigen Wahlen verschoben.

Nach einigen Fragen seitens des Hrn. Tappert (Berlin) in Betreff der Extrazüge und der Freikarten, welche durch den Vorsitzenden und den Verwaltungsrath, Hrn. Commerzienrath Adolf Gross, beantwortet werden, führt eine weitere Anfrage des Hrn. Cyriax (London) nach der Verwendung des Vereinsvermögens zu der Hinweisung des Vorsitzenden auf den wichtigsten Punkt der Tagesordnung: die Gründung einer (internationalen) „Richard Wagner-Stiftung". Hr. Schön (Worms) beantragt eine Berücksichtigung des Stipendienfonds. Hr. Barth (Berlin) verliest den Brief eines „ausserhalb des Vereins Stehenden", welcher sich über mangelhafte Wiedergebung seiner vorjährigen Rede im Protokoll der 1. Generalversammlung beklagt. Hr. Dr. Meyer (Bayreuth) weist mit warmen Worten auf den über alle kleinlichen Zweifel erhabenen Sinn und Zweck der gemeinsamen Thätigkeit für die Sache R. Wagner's zurück. Hr. Dr. Boller (Wien) beantragt den Uebergang zur Tagesordnung, welcher angenommen wird; womit die Vormittags-Sitzung abschliesst.

Am Nachmittage wird zunächst der Antrag Schön, 1500 ℳ vom Vereinsvermögen für den jetzt erschöpften Stipendienfonds zu votiren, nach dem Vorschlage des Hrn. Tappert (Berlin) in der erweiterten Fassung einer Ueberweisung von 3000 ℳ angenommen.

Hierauf gelangt die „R.-Wagner-Stiftung" zur Besprechung. Herr Dr. Boller (Wien) ist für Begründung eines verzinslich angelegten Fonds unter gemeinsamer Verwaltung von Vertretern der Familie Wagner, des Verwaltungsrathes, der Stadt Bayreuth und des A. R. W.-Vereins. Hr. Cyriax (London) wünscht etwa 20 000 ℳ des Vereinsvermögens sogleich dem Verwaltungsrath als Reservefonds überwiesen zu sehen. Nach längerer Debatte wird der Antrag der Centralleitung: eine „R. Wagner-Stiftung" zu begründen und die Statuten durch eine Commission für die nächste Generalversammlung ausarbeiten zu lassen, angenommen; der Antrag Boller, eine besondere Delegirtenversammlung für diese Angelegenheit schon früher zu berufen, wird dagegen abgelehnt. (Die „R.-Wagner-Stiftung" ist als ein Reserve- und Garantiefonds gedacht, ähnlich dem „eisernen Fonds" des alten Patronatvereins, neben dem fluktuirenden Fonds des Verwaltungsraths, der aus den Festspiel-Einnahmen gebildet wird, und dem Theile des Vereinsvermögens, das für die Vereinsausgaben zur Förderung der Bayreuther Sache vorbehalten bleiben muss.)

Der Schriftwart des Akademischen Wagner-Vereins in Berlin, Hr. stud. May, beantragt Namens des Vereins: dass jeder akad. W.-V., dessen Mitglieder zugleich Mitglieder des Allg. R. W.-V.'s sind, einen Zweigverein des Letzteren bilden und jedes Mitglied nur 2 ℳ anstatt 4 ℳ zu zahlen haben solle. — Es würde diess jedoch eine Statutenänderung für den Allg. R. W.-Verein nothwendig werden lassen; nichtsdestoweniger ist die Versammlung ersichtlich von der Bedeutung einer Verbindung der akademischen Vereine mit dem Allg. R. W.-V überzeugt und wünscht, wie es besonders in den Reden des Hrn. Dr. Boller (Wien) und des Vorsitzenden zum Ausdruck kommt, dringend das möglichste Entgegenkommen gegen die der Wagnerischen Sache sich thätig zuwendende akademische Jugend. Der Vorschlag des Vorsitzenden geht dahin, dass die akad. W.-V. Vertretungen des Allg. R. W.-V.'s werden, und dass je 2 Mitglieder (à 2 ℳ) zusammen 1 Stimme auf den Generalversammlungen des A. R. W.-V's. vertreten möchten. Nachdem so die Möglichkeiten nachgewiesen worden, wie die Vereine zu dem nämlichen Zwecke neben einander wirken und sich in Verbindung erhalten können, wird der Antrag für einen formalen Anschluss als „Zweigvereine" zurückgezogen.

Es folgen die Wahlen. Der Antrag des Hrn. Tappert (Berlin), den Vorort München und die bisherige Centralleitung wiederzuwählen, wird mit Akklamation angenommen. Die Hrn. Graf Sporck, Frhr. v. Seydlitz und Professor Hey erklären, aus zwingenden Gründen (Gesundheitszustand, Beschäftigung, Wohnortswechsel) ihre Stellung aufgeben zu müssen. Auf dringendes Ersuchen des Hrn. Dr. Boller, der dem Wunsche der Versammlung Ausdruck giebt, lässt Graf Sporck sich bewegen, von seinem Vorsatze abzustehen. Neu gewählt werden hiernach die Hrn. Prof. Sachs und Oskar Merz in München.

Als Revisoren werden gewählt: Hr. Dr. Boller (Wien) und Hr. Th. Barth (Berlin).

Die Commission zur Ausarbeitung der Statuten der „R. Wagner-Stiftung" soll nach Antrag des Hrn. Schön zusammengesetzt werden aus 7 Personen, von denen 4 aus dem Vereine zu wählen sind. Die Wahl fällt auf Hrn. Dr. Meyer (Bayreuth), Dr. Boller (Wien), Prof. Sachs und O. Merz (München). Dazu kommt je ein Vertreter der Familie, der Stadt Bayreuth und des Verwaltungsrathes.

Hr. Professor Höfler (Wien) spricht im Namen der Versammlung der Centralleitung den Dank für ihre Thätigkeit aus.

Die Versammlung beschliesst ein Huldigungstelegramm an den erhabenen Schutzherrn des Bayreuther Werkes, Se. Majestät den König Ludwig II. von Bayern, abzusenden. Am 25. Juli traf von Schloss Berg die folgende Antwort ein:

„Frhrn. v. Ostini, Vorstand der Centralleitung, München.

Seine Majestät der König, Allerhöchstwelche die diessjährigen Festspiele in Bayreuth mit warmer Theilnahme begleiten, waren erfreut, die unter dem Eindrucke der hehren Kunstschöpfung des „Parsifal" von der zweiten Generalversammlung des Allgemeinen Richard Wagner-Vereins Allerhöchstdemselben dargebrachte Ovation zu erhalten und lassen dieselbe mit huldvollstem Danke, sowie mit den besten Wünschen für den weiteren Verlauf der Aufführungen erwidern.

Schloss Berg.

Im Allerhöchsten Auftrage:
Regierungsrath Schneider."

Allgemeiner Richard-Wagner-Verein.

Central-Leitung.

Bilanz.

Einnahmen.			Ausgaben.		
Cassenbestand am 25. Juli 1883 . . . . . ℳ	6 508	74	Administrations-Auslagen (incl. Vorschuss für Extrazüge) ℳ	1 585	40
Cassa laut Ausweis vom 26. Juli bis 15. Dez. 1883 ℳ	3 321	60	Bayreuther Blätter und Agitationskosten . ℳ	3 005	34
Mitgliederbeiträge 1884 ℳ	16 716	18	Porti . . . . ℳ	723	01
Abonnements d. B. Bl. 1884 ℳ	3 362	06	Comptoir-Utensilien . ℳ	168	73
Spenden zu Fonds 1884 ℳ	4 147	20	Drucksachen . . . . ℳ	1 433	65
Diverse Einnahmen 1884 ℳ	34	40	Bank-Depôt . . . . ℳ	27 000	—
			Cassenbestand . . . ℳ	174	05
ℳ	34 090	18	ℳ	34 090	18

München, 20. Juli 1884.

Alfred Schmid, Cassier.

Durchgesehen und richtig befunden:

Theodor Barth. Dr. Boller.

Bayreuth, den 23. Juli 1884.

Einnahmen
an Mitglieder-Beiträgen und Abonnements-Beiträgen der Bayreuther Blätter.

		№	Mitglieder-Beiträge ℳ	₰	№	Abonnements ℳ	₰
Aachen	Nütten, H.		16	—		18	—
Amsterdam . . .	Reynvaan, J. M. . .		96	—			
Annaberg	van Groninger . .		4	—			
Antwerpen . . .	Giani, E.		32	—			
Asch i/B.	Labitzky, Aug. . . .	20	33	54			
Aschaffenburg . .	Deubler, J.		60	—		6	—
Baden (Wien) . .	Lechner, L.	34	52	01			
Barmen	Ibach, R. (1883) . .		8	—			
do.	do.		12	—		12	—
Bartenstein . . .	Baske, O.		20	—		6	—
Basel	Opitz, K.		4	—			
Bautsch a/M. . . .	Prodinger, G. . . .	14	23	48			
Bayreuth	Zweig-Verein		1362	18		174	—
do.	Redaktion d. Bayr. Blätter		48	—		846	64
	Transport:		1771	21		1062	64

		fl.	Mitglieder-Beiträge		fl.	Abonnements	
			M.	₰		M.	₰
	Transport:		1771	21		1062	64
Berlin	Akad. Rich. Wagner-Verein		40	—			
do.	Barth, Th.		96	—		42	—
do.	Schäffer'scher Verein		366	—		138	—
Bernstadt	Biedermann		4	—			
Bonn	Rokicki, O.		16	—		18	—
Boston	Henschel, G.	Doll. 17.	69	70			
Brandenburg	Gotthardt, Dr.		56	—			
Braunschweig	Bauer, Jul.		80	—		18	—
Bremen	Fischer, A. E. (1883)		8	—			
do.	do.		12	—			
Breslau	Polko, Dr. O.		112	—			
Brieg i/Schl.	Jung, E.		40	—		12	—
Brünn	Frank, K.	122	204	89			
Budapest	Roszavölgyi & Co.	18	30	29			
Budweis	Hansen's Buchhandl.	10	16	77	3.57	5	90
Büdinger	Rabenau, Amtsrichter		12	—			
Bukarest	Wachmann, E.		80	—		12	—
Cammin	Hecht		4	—			
Celle	Schulze, A.		12	—			
Coblenz	Bertold, Dr.		68	—			
Colberg	Plüddemann, A., Frau Consul		20	—		6	—
Darmstadt	Zernin, E.		48	—		18	—
Detmold	Donop, A. von		48	—			
Dordrecht	Bouvy, N. M.		16	—		6	—
Dortmund	Uhlig, O.		8	—		6	—
Dresden	Becker, R.		120	—		12	—
Düsseldorf	Schauseil, N.		28	—			
Eger	Kammerer	8	13	41			
Elberfeld	Lucas, E. jun.		16	—			
Frankenberg i/S.	Werner, A.		24	—			
Frankfurt a/M.	Gross, Max		28	—		24	—
do. a/O.	Bratfisch, G.		4	—			
Fredeburg	Bering, Amtsrichter		16	—		24	—
Freiburg i/Br.	Krebs, H.		368	—		6	—
Fürth	Winkler, Paul		8	—			
Fulda	Maier, Rich.		4	—			
Gera	Kindermann, R.		16	—			
Giessen	Siebeck, Professor		8	—			
Göttingen	Schemann, Dr. (1883)		72	—			
do.	do.		80	—		30	—
Gotha	Dietz, H.		8	—		6	—
Graz	Zweigverein	602	1011	79			
Grossenhain i/S.	Zschille, G.		48	—			
Hagen i/W.	Butz, G.		32	—		6	—
	Transport:		**5144**	**06**		**1452**	**54**

		fl.	Mitglieder-Beiträge ℳ	₰	fl.	Abonnements ℳ	₰
	Transport:		5144	06		1452	54
Halle a/S.	Rückert, Referendar		92	—		18	—
Hamburg	Zweigverein		882	—			
do.	Hofmann, Dr.		28	—		12	—
do.	Behn, Dr. (1883)		4	—			
Hannover	Vitzthum, E.		44	—		12	—
Heidelberg	Nohl, Prof. Dr.		88	—		30	—
Heilbronn	Mönnich, Fräulein		8	—			
Heldrungen Schloss.	Deutsch, F.		4	—			
Helsingfors	Faltin, R.		48	—		80	—
Hirschberg	Elsner, C.		4	—			
Jena	Falckenberg, Dr. R.		52	—		6	—
Jngolstadt	Lang, Prem.-Lieut.		40	—		12	—
Jnowrazlaw	Della Rocca		16	—		6	—
Kandel	Leth, von		44	—			
Karlsbad	Zweigverein	128	215	66	9	15	17
Karlsruhe	do. (1883)		120	—			
do.	do.		300	—		36	—
Kassel	do.		384	—		24	—
Kempten	Gonetzny, K.		8	—		6	—
Kiel	Keller, A.		80	—		30	—
Kirchheimbolanden	Fuss, Karl		20	—			
Kissingen	Ducrue, Rektor		32	—		6	—
Klingenthal	Dörfel, E. M.		24	—		6	—
Koburg	Schemann, F. L.		52	—		6	—
Köln	Lesimple, A.		16	—		4	—
Kolmar a/E.	Franz, Dr.		64	—		24	—
Korneuburg	Wrany, Dr.	8	13	42			
Kreuznach	Wolf, Gebr.		8	—			
Laibach	Zeschko, L.	50	83	63	3	5	02
Leipa	Martin, Erw.	62	103	97			
Leipzig	Auerbach, W.		268	—		6	—
Lindau i/B.	Stettner, Th.		12	—		6	—
Linz	Dürnberger, Dr.	58	97	27	3	5	03
London	Cyriax, J.		4	—		6	—
do.	Mosely, B. Esqu.		168	—			
Magdeburg	Rebling, Musikdirektor		28	—		24	—
Mannheim	Zweig-Verein. (1883).		484	—			
Marburg	Liszt, Prof. Dr. F.		62	—		12	—
Marktsteft	Sammet, Frl.		20	—			
Meran	Schleinitz, Baronesse A. von	8	13	42			
Mergentheim	Ziegler, R.		12	—		6	—
München	Akad. R. Wagner-Verein.		24	—			
"	Orden vom heil. Gral.		128	—		60	—
"	Zweig-Verein.		900	—		228	—
	Transport:		10193	43		2163	76

		№	Mitglieder-Beiträge M.	Pf.	№	Abonnements M.	Pf.
	Transport:		10193	43		2163	76
München	Central-Leitung		461	—		498	—
Münster	Roothaan		12	—			
Naumburg	Nietzsche, Fräul. E.		28	—			
Neu-Ruppin	Petrenz, R.		4	—			
Nürnberg	Zweig-Verein (1883)		24	—			
do.	do.		244	—		6	—
New-York	Gebhard, A.		—	—		24	—
Olmütz	Labler, W.	200	335	40	3	5	03
Osternberg-Simbach	Preen, von		12	—			
Osterwieck	Schmidt, Amtsrichter		20	—		6	—
Paris	Chamberlain, H. S.		152	—		30	—
Passau	Brücklmayer, H.		40	—			
Pössneck	Zweig-Verein.		120	—		30	—
Posen	Bote & Bock		8	—			
do.	Peiser, K.		12	—			
Prag	Böck, Dr. (1883)	50	83	85			
do.	do.	14	23	49	3	5	03
Quedlinburg	Forchhammer		108	—		6	—
Rastatt	Woyna, Hauptmann		20	—			
Reichenberg	Zweig-Verein	116	194	53			
Riga	Döllen, W.		60	—		90	—
Rostock	Trutschel, S.		12	—			
Rottweil a/N.	H. v. Besele		8	—			
Rudolstadt	Bloss, C.		12	—			
Salzburg	Stigler, Dr.	68	114	34			
Schässburg	Teutsch, B.		4	—			
Schweinfurt	Raab, G.		16	—		24	—
Siegen	Wurm, C. F.		20	—			
Sonderhausen	Zweig-Verein		88	—			
Sonneberg	Roth, B.		88	—			
Spandau	Pretzsch. Dr.		16	—			
Spremberg	Riese, Th.		4	—		6	—
Speyer	Schefter, R.		16	—			
Stettin	Freude, Rechtsanwalt		144	—			
Strassburg	Zweig-Verein (1883)		292	—			
do.	do.		489	—		36	—
Stuttgart	Kürschner, Prof.		16	—		12	—
Tirschenreuth	Mezger, C.		8	—		6	—
Tölz	Fiedler, F.		40	—		6	—
Trier	Druffel, Dr.		12	—		12	—
Troppau	Wondra, H.	60	100	42			
Untermünsterthal	Bauer		8	—			
Utrecht	Nolthenius, H.		8	—			
Viersen	Schmidt, Ad.		72	—		12	—
Villingen	Hilpert		12	—		12	—
	Transport:		13755	46		2969	82

		fl.	Mitglieder-Beiträge M.	Pf.	fl.	Abonnements M.	Pf.
	Transport:		13755	46		2969	82
Weimar	Moritz, Dr.		4	—			
Wels a/D.	Fischer, A.	50	83	85			
Weyarn	Dilger		32	—		6	—
Wien	Ak.R. Wagner-Ver. (1883)	72	120	97	189	317	34
do.	do. „ (1884)	1256	2106	31			
do.	Gutmann, J. A. (1883)	4	6	73			
do.	do.	16	26	84			
Wiesbaden	Wiegand, Dr.		32	—		18	—
Worms	Renz, Dr.		100	—		24	—
Warnsdorf	Thiele, A.	140	234	50			
Würzburg	Kliebert, Dr.		56	—			
Zeitz	Weidmann, G.		24	—			
Zirndorf	Bock, Hch.		4	—		6	—
Zittau	Fischer, Paul		16	—		6	—
Znaim	Pichler, K.	66	109	52	9	14	90
Zürich	Hug, Gebr.		4	—			
	Summa		16716	18		3362	06

Spenden zum Fonds.

			M.	Pf.
Alger, Miss, A.	*Boston*	cts. 50.—	2	05
Alexovits, Gisela	*Wien*	fl. 5.—	8	27
Artens, E. von, Frau	*Graz*	fl. 20.—	33	70
Auersperg, Chr., Prinzessin	*Znaim*	fl. 18.—	30	12
Avendano, M. de	*Paris*		6	40
Bachofen, von Echt, A. von	*Wien*	fl. 4.—	6	74
Banks, Mrs.	*Dublin*		20	—
Bartleth, Mr., Francis	*Boston*	Doll. 4.—	16	40
Bayreuther Zweigverein, (Concert-Erträgniss)	*Bayreuth*		37	29
Beebe, Mr., J. Arth.	*Boston*	Doll. 4.—	16	40
Berg, Baronin	*Loez*		8	27
Berliner Akad. R.-Wagner-Verein, (Concert-Ertrag)	*Berlin*		105	10
Berlin, (Ungenannt)	„		7	—
Bertold, Dr.	*Coblenz*		2	—
Bettel, Dr.	*Büdingen*		1	—
Boissier, A.	*Genf*		500	—
Bouvy, N. M.	*Dordrecht*		10	—
Brasse, Karl	*Berlin*		3	—
	Transport		813	74

			M.	Pf.
	Transport:		813	74
Bratfisch, G.	*Frankfurt a/M.*		7	35
Brodtmann, Herr und Frau	*Berlin*		30	—
Burell, Mrs.	*München*		13	—
Butz, Gust.	*Hagen*		10	—
Chamberlain, H. S.	*Paris*		12	—
Chanlin, Rittmeister	*Stuttgart*		10	—
Cyriax, J.	*London*		10	—
Dierstein	*B.*		5	—
Ducati, Dr.	*Parma*		2	—
Eckstein, Herr und Frau	*Wien*	fl. 13.—	21	80
Edelsberg, Jsab., Edle von	*München*		20	—
Egusquiza, R. de	*Paris*		12	—
Eisenstein, P.	*Brünn*	fl. 1.—	1	67
Evans, Mr. R. D.	*Boston*	Doll.4.—	16	40
Fairchild, Mr. Ch.	„	Doll.1.—	4	10
Falkner, Mr. Ch.	„	Doll.4.—	16	40
Faltin, Rich., Musikdirektor	*Helsingfors*		10	—
Fincke, Miss Fr.	*New-York*	Doll.1.—	4	10
Fischer, Gg.	*Marktbreit*		6	—
Flach, Stabsarzt	*Brandenburg*		3	—
Fleischmann, A.	*Marktbreit*		6	—
Forkel, Refer.	*Kassel*		4	—
Frech, Dr. med.	*Wiesbaden*		6	—
Frenckell, Frau, Commerzienräthin	*Helsingfors*		10	—
Gotthardt, Dr.	*Brandenburg*		6	—
Graz, Zweigverein, (Ergebniss einer Vorlesung)	*Graz*	fl. 85.—	143	22
Grosscurth, Frl. E.	*Kassel*		7	50
Gruson, Frau, Commerzienräthin	*Magdeburg*		10	—
Hamilton, Miss Nisb.	*Drem*		10	—
Higth, G. A.	*Bombay*		10	—
Hitz, Frl., (Netto-Erträgniss einer Broche)	*München*		4	—
Hofmann, Marie, Frau	*Karlsbad*	fl. 5.—	8	38
Hold, A. und Th.	*Graz*	fl. 20.—	67	40
Hollander, Mr., F. C.	*Boston*	cts. 50.—	2	05
Hrimaly, H., Kappellmeister	*Helsingfors*		10	—
Hug, Gebr.	*Zürich*		16	—
Hundt, Frau, Baronin	*Kühschmalz*		10	—
Karlsruhe, Zweigverein, (Spend. I. K. H. d. Grossherzogin	*Karlsruhe*		300	—
Kaskel, Karl	*Berlin*		6	—
Kindermann, Dr.	*Vixdorf*	fl. 2. 50.	4	19
Kinsky, Ferd., Fürst von	*Wien*	fl. 10.—	16	55
do. Marie, Fürstin von	„	fl. 7.—	11	58
Kordik, G. (Karlsbad)	*Karlsbad*	fl. 5.—	8	43
Korte, Alb.	*Köln*		16	—
	Transport:		1721	86

			M	Pf.
	Transport		1721	86
Korneuburg, (Gesangverein)		fl. 1.—	1	67
Kürschner, Prof.	*Stuttgart*		20	—
Lamezan, Frhr. von	*Helsingfors*		10	—
do. Freifrau von	*do.*		10	—
Lattermann, Miss	*Dublin*		20	—
Leipzig, Akadem. R.-Wagner-Verein	*Leipzig*		19	25
Lobstein, Dr.	*Heidelberg*		50	—
Lublink-Weddik	*Sampong*		8	—
Marcus, Jul., jr.	*Köln*		50	—
Martin, Mrs., J. P.	*Boston*	cts. 50.—	2	05
Mickwitz, H. von, Pianist	*Helsingfors*		10	—
Müller, E.	*Görlitz*		10	—
München (Gral) Spende v. E. S.	*München*		100	—
do. Zweigverein, Ertr. v. 3 Vorles. u. 1 Concert	*do.*		1000	—
Nolthenius, H.	*Utrecht*		10	—
Orgeni, Frl. Aglaja	*Graz*		12	—
Osberg, Frau, Adele	*Helsingfors*		10	—
Osten, Frau, von der	*Jagetzow*		10	—
Pape, Herr u. Frau, Regierungsrath	*Kassel*		50	—
Parker, Mrs., J. M.	*Boston*		16	40
Pfaff, Mr. Ch.	*do.*	cts. 50.—	2	05
Poyet, Frl. E.	*München*		10	—
Raabe, O.	*Berlin*		25	—
Rabenau, Amtsrichter	*Büdingen*		1	—
Reichmann, Th., k. b. Kammersänger	*Wien*		50	—
Richter	*Warnsdorf*	fl. 1.—	1	68
Romeis, Dr. jur.	*Wiesbaden*		10	—
Rosenlehner	*München*		200	—
Sahm, Redakteur	*Wiesbaden*		6	—
Sanden, Anwalt	*Büdingen*		1	—
Sain-Wittgenstein, Graf E. von, (Ertrag einer Opernaufführung)	*Graz*	fl. 100.—	168	50
Schilling, E. von	*Konstanz*		5	—
Schlösser, Paul	*Barmen*		10	—
Schön, Fr.	*Worms*		100	—
Schwickerath, E.	*Köln*		1	—
Sears, Mr. Montgomery	*Boston*	Doll. 9.—	36	90
Seiling, Max, Ingenieur	*Helsingfors*		10	—
Stägemann, Theaterdirektor	*Leipzig*		136	50
Thiele, A.	*Warnsdorf*	fl. 14.20	23	81
Troppau, Turnverein	*Troppau*	fl. 3.—	5	02
do. Männergesangverein	„	fl. 3.—	5	02
do. Sing-Akademie	„	fl. 8.—	13	39
Warnsdorf, Männer-Gesang-Verein	*Warnsdorf*	fl. 3.—	5	03
	Transport		3968	13

Die Idealisirung des Theaters.

Geschichte einer Kunstentwickelung aus Moden zum Styl.

Von Hans von Wolzogen.

5. Moderne Komödie.

Die moderne Romanlektüre hat mit ihrer überallhin verbreiteten Massenhaftigkeit das banale Interesse am Stoff über das feinere Gefühl für die Form auch in den Kreisen der sog. Bildung längst Herr werden lassen. Nicht anders herrscht im deutschen Theater das stoffliche Interresse eines nach Vergnügen und Erholung verlangenden Publikums derart vor, dass es mit den darauf eingerichteten stehenden Amüsements-Programmen unserer zahllosen Theatergesellschaften auch schon in jeden kleinen und fernen deutschen Winkel verzehrend eindringt. Dort, wo vielleicht noch ein reinerer Sinn für künstlerische Genüsse oder ein natürlicherer Ausdruck theatralischer Neigungen anzuregen und zu pflegen gewesen wäre, wird nun dieselbe unruhige Gier nach wechselnder Unterhaltung durch fremdartige Vergnügungsmoden hineingetragen, wie sie bei einer abgehetzten, mit Tagesarbeit überhäuften, von tausenderlei Interessen bewegten, kosmopolitisch gemischten Grossstadt-Bevölkerung ganz wohl erklärlich ist. Als das Ideal dieses modernen Schauspiels gälte demnach ein möglichst virtuos bis zum Naturalismus ausgebildeter Realismus, zur persönlich konzentrirten Befriedigung eines immer neu gereizten Interesses für wechselnd unterhaltenden Stoff. Dem gegenüber soll die daneben noch üppiger entwickelte moderne Oper den immer regen Ansprüchen der Sinnlichkeit Genüge leisten, wobei sie von dem ihr aggregirten Ballet nach Leibeskräften unterstützt wird.

Die „Oper" — immer als Kunst-Form für sich betrachtet, und abgesehen von den, innerhalb dieser Form, Ton gewordenen Meister-Seelen — die Oper zeigt uns recht eigentlich, mit ihrer auf Einem Brett konglomerirten Vermischung unausgebildeter Stylverschiedenheiten, die elementare Styllosigkeit des modernen Theaters in voller Glorie. Bei dem raschen Wechsel, dem gerade der spezifisch musikalische Geschmack im Publikum unterworfen zu sein pflegt, und bei dem ebenso sehr von einem bunten Wechsel zehrenden Bedürfnisse der Sinnlichkeit, welches die Oper befriedigen soll, verkörpert diese merkwürdige Kunstgattung auch besonders charakteristisch den Begriff der Mode. Ursprünglich hervorgegangen aus einem tief empfundenen, aber der lebendigen Quellen noch entbehrenden Stylbedürfnisse hellenistisch sich bildender Aristokraten und gelehrter Kunstfreunde in Italien, hatte sie nur zu bald in jene sinnlich-amüsable Welt der romanischen Modeherrschaft gerathen und das eigentliche Hofvergnügen jenes Pariser Geistes werden müssen, welcher für uns mit Recht den Geist der Mode selbst bedeutet. Wohl ist es aber höchst merkwürdig, wie

Die „Bayreuther Festblätter", als ein internationales Denkmal zu Ehren des Meisters von Bayreuth, wurden vom Vereine in 10000 Expl. (I. Aufl.) zum Besten des Fonds herausgegeben, und versprechen, mit ihrem reichen Inhalte an liebenswürdigst dazu gelieferten Beiträgen vieler namhafter Schriftsteller und Künstler, nach ihrer ungemein schön gelungenen Herstellung durch die Autotype Company in München, den allerbesten Erfolg.

Die Erwähnung der von der Centralleitung vertheilten 1000 Freikarten eines ungenannten Spenders, unter besonderer Berücksichtigung der akademischen Jugend, veranlasst auf Anregung des Hrn. Dr. Boller (Wien) eine würdige Danksagung an den hochherzigen Spender seitens der Versammlung in Form der Erhebung von den Sitzen.

Der Cassabericht, vorgetragen von dem Vereinskassier, Hrn. Musikalienhändler A. Schmid, weist für das abgelaufene Geschäftsjahr ℳ 34090,18 an Einnahmen und Ausgaben aus. Das Vermögen besteht derzeit in ℳ 27174. Die Wahl der Revisoren wird bis zum Stattfinden der übrigen nothwendigen Wahlen verschoben.

Nach einigen Fragen seitens des Hrn. Tappert (Berlin) in Betreff der Extrazüge und der Freikarten, welche durch den Vorsitzenden und den Verwaltungsrath, Hrn. Commerzienrath Adolf Gross, beantwortet werden, führt eine weitere Anfrage des Hrn. Cyriax (London) nach der Verwendung des Vereinsvermögens zu der Hinweisung des Vorsitzenden auf den wichtigsten Punkt der Tagesordnung: die Gründung einer (internationalen) „Richard Wagner-Stiftung". Hr. Schön (Worms) beantragt eine Berücksichtigung des Stipendienfonds. Hr. Barth (Berlin) verliest den Brief eines „ausserhalb des Vereins Stehenden", welcher sich über mangelhafte Wiedergebung seiner vorjährigen Rede im Protokoll der 1. Generalversammlung beklagt. Hr. Dr. Meyer (Bayreuth) weist mit warmen Worten auf den über alle kleinlichen Zweifel erhabenen Sinn und Zweck der gemeinsamen Thätigkeit für die Sache R. Wagner's zurück. Hr. Dr. Boller (Wien) beantragt den Uebergang zur Tagesordnung, welcher angenommen wird; womit die Vormittags-Sitzung abschliesst.

Am Nachmittage wird zunächst der Antrag Schön, 1500 ℳ vom Vereinsvermögen für den jetzt erschöpften Stipendienfonds zu votiren, nach dem Vorschlage des Hrn. Tappert (Berlin) in der erweiterten Fassung einer Ueberweisung von 3000 ℳ angenommen.

Hierauf gelangt die „R.-Wagner-Stiftung" zur Besprechung. Herr Dr. Boller (Wien) ist für Begründung eines verzinslich angelegten Fonds unter gemeinsamer Verwaltung von Vertretern der Familie Wagner, des Verwaltungsrathes, der Stadt Bayreuth und des A. R. W.-Vereins. Hr. Cyriax (London) wünscht etwa 20000 ℳ des Vereinsvermögens sogleich dem Verwaltungsrath als Reservefonds überwiesen zu sehen. Nach längerer Debatte wird der Antrag der Centralleitung: eine „R. Wagner-Stiftung" zu begründen und die Statuten durch eine Commission für die nächste Generalversammlung ausarbeiten zu lassen, angenommen; der Antrag Boller, eine besondere Delegirtenversammlung für diese Angelegenheit schon früher zu berufen, wird dagegen abgelehnt. (Die „R.-Wagner-Stiftung" ist als ein Reserve- und Garantiefonds gedacht, ähnlich dem „eisernen Fonds" des alten Patronatvereins, neben dem fluktuirenden Fonds des Verwaltungsraths, der aus den Festspiel-Einnahmen gebildet wird, und dem Theile des Vereinsvermögens, das für die Vereinsausgaben zur Förderung der Bayreuther Sache vorbehalten bleiben muss.)

Der Schriftwart des Akademischen Wagner-Vereins in Berlin, Hr. stud. May, beantragt Namens des Vereins: dass jeder akad. W.-V., dessen Mitglieder zugleich Mitglieder des Allg. R. W.-V.'s sind, einen Zweigverein des Letzteren bilden und jedes Mitglied nur 2 ℳ anstatt 4 ℳ zu zahlen haben solle. — Es würde diess jedoch eine Statutenänderung für den Allg. R. W.-Verein nothwendig werden lassen; nichtsdestoweniger ist die Versammlung ersichtlich von der Bedeutung einer Verbindung der akademischen Vereine mit dem Allg. R. W.-V überzeugt und wünscht, wie es besonders in den Reden des Hrn. Dr. Boller (Wien) und des Vorsitzenden zum Ausdruck kommt, dringend das möglichste Entgegenkommen gegen die der Wagnerischen Sache sich thätig zuwendende akademische Jugend. Der Vorschlag des Vorsitzenden geht dahin, dass die akad. W.-V. Vertretungen des Allg. R. W.-V.'s werden, und dass je 2 Mitglieder (à 2 ℳ) zusammen 1 Stimme auf den Generalversammlungen des A. R. W.-V's. vertreten möchten. Nachdem so die Möglichkeiten nachgewiesen worden, wie die Vereine zu dem nämlichen Zwecke neben einander wirken und sich in Verbindung erhalten können, wird der Antrag für einen formalen Anschluss als „Zweigvereine" zurückgezogen.

Es folgen die Wahlen. Der Antrag des Hrn. Tappert (Berlin), den Vorort München und die bisherige Centralleitung wiederzuwählen, wird mit Akklamation angenommen. Die Hrn. Graf Sporck, Frhr. v. Seydlitz und Professor Hey erklären, aus zwingenden Gründen (Gesundheitszustand, Beschäftigung, Wohnortswechsel) ihre Stellung aufgeben zu müssen. Auf dringendes Ersuchen des Hrn. Dr. Boller, der dem Wunsche der Versammlung Ausdruck giebt, lässt Graf Sporck sich bewegen, von seinem Vorsatze abzustehen. Neu gewählt werden hiernach die Hrn. Prof. Sachs und Oskar Merz in München.

Als Revisoren werden gewählt: Hr. Dr. Boller (Wien) und Hr. Th. Barth (Berlin).

Die Commission zur Ausarbeitung der Statuten der „R. Wagner-Stiftung" soll nach Antrag des Hrn. Schön zusammengesetzt werden aus 7 Personen, von denen 4 aus dem Vereine zu wählen sind. Die Wahl fällt auf Hrn. Dr. Meyer (Bayreuth), Dr. Boller (Wien), Prof. Sachs und O. Merz (München). Dazu kommt je ein Vertreter der Familie, der Stadt Bayreuth und des Verwaltungsrathes.

Hr. Professor Höfler (Wien) spricht im Namen der Versammlung der Centralleitung den Dank für ihre Thätigkeit aus.

Die Versammlung beschliesst ein Huldigungstelegramm an den erhabenen Schutzherrn des Bayreuther Werkes, Se. Majestät den König Ludwig II. von Bayern, abzusenden. Am 25. Juli traf von Schloss Berg die folgende Antwort ein:

„Frhrn. v. Ostini, Vorstand der Centralleitung, München.

Seine Majestät der König, Allerhöchstwelche die diessjährigen Festspiele in Bayreuth mit warmer Theilnahme begleiten, waren erfreut, die unter dem Eindrucke der hehren Kunstschöpfung des „Parsifal" von der zweiten Generalversammlung des Allgemeinen Richard Wagner-Vereins Allerhöchstdemselben dargebrachte Ovation zu erhalten und lassen dieselbe mit huldvollstem Danke, sowie mit den besten Wünschen für den weiteren Verlauf der Aufführungen erwidern.

Schloss Berg.

Im Allerhöchsten Auftrage:
Regierungsrath Schneider."

Idealbild geschaut, sondern wie eine interessante Historie oder eine witzige Anekdote bis in das Kleinste verfolgt und verständnissvoll durchdrungen sein will, — nun, in diesem auf weite musikalische und scenische Wirkungen berechneten Opernhause verliert es nothwendig die Möglichkeit, sich wirklich, d. h. seiner Eigenart entsprechend, verständlich zu machen. Hörte man auch das Wort, man sähe doch das Auge nicht; und nur zum Theil hilft das *„Opernglas“* nach, welches, als künstlerischer Vermittler gedacht, allein schon hinreicht, um die wunderliche Stellung des modernen Publikums zur Bühne zu charakterisiren. „Soviel giebt die Erfahrung“, sagte Ludwig Tieck schon 1826 („Kritische Schriften, III. Vorrede), dass zu grosse und prächtige Säle, besonders bei der Beleuchtung der Lichter, unser Schauspiel völlig vernichten; wenn man nicht Menschen und Gesichter mehr sieht, die feinen Uebergänge im Gespräch nicht mehr versteht, so kann kein Bemerken des Spieles und kein Vergnügen daran stattfinden. Für die Oper mögen diese grossen Häuser vortheilhaft sein; die Oper verdrängt aber, wo diese Prachtsäle sind, früher oder später, das Schauspiel aus dem Hause“. — Das Schauspiel, selbst wenn es ihm gelungen wäre, dem idealen Styl der Klassiker, von welchem Tieck allerdings nichts wissen wollte, einigermaassen näher zu kommen, würde immer der geistige Genuss einer kleineren, in edelem Sinne „familiär“ vereinigten Gesellschaft geblieben sein, oder ganz nüchtern und modern gesprochen: es versammelt sich da ein Kreis von Abonnenten auf eine bestimmte geistige Abendunterhaltung; während in der Oper, als in einem öffentlichen Luxus-Lokale, die Grossstadt selbst mit all ihrem reichlichen Fremdenzufluss aus aller Herren Ländern modemässig im Galakostüme zu einem brillanten Generalamüsement, mit Beschaulichkeit auf Gegenseitigkeit, reiz- und spreizlustig bunt zusammenläuft.

Freilich gab es ja auch das Volksschauspiel auf seinen weiten Plätzen und in seinen hallenden Bretterbuden, zur allgemeinen Theilnahme für ganze Stadtbevölkerungen, Dorfgemeinden und Landschaften. Wer aber einmal ein solches, bis jetzt erhaltenes, oder neu in's Leben gerufenes, Volksschauspiel gesehen hat, das sich über die engeren Gränzen eines gesellschaftlichen Vergnügens etwa eines einzelnen Dorfes, oder einer Gilde und Zunft, zu einer gewissen gross gedachten Volksfestlichkeit erweitert zeigt: der weiss es auch, dass in einem solchen Spiele gar nicht mehr das Wort wirkt, und dass auch das der modernen Komödie so wichtige Mienenspiel, also für das Publikum das Opernglas, dort in Wegfall kommt. Diess wird durch zwei Umstände vollkommen entschuldigt und zu Recht erklärt. Erstens ist der Inhalt solcher Spiele, wie die „Passion“, Jedermann im Publikum genau bekannt; man weiss vorher, was die Leute auf der Bühne zu reden haben, man will nur den heiligen Vorgang und die traditionellen Persönlichkeiten einmal leibhaft und selbst handelnd vor Augen sehen. Andererseits schweigt da durchaus jedes Bedürfniss

nach dem verfeinerten, geistig ausgebildeten Genusse an der künstlerischen Darstellung eines Persönlich-Einzelnen, also etwa gar nach virtuosen Schauspielerleistungen. Man verzichtet — auch als „gebildeter" Zuschauer — von vorn herein auf das Spiel des Individualismus, wie es sich vorzüglich durch das Auge äussert, weil man die grossen allgemein bekannten Scenen der Handlung auch nur in grossen plastischen Gesammtbildern sich vorführen lassen will. Man verlangt gar keine Schauspieler zu sehen, sondern das Schauspiel, nicht eine Kunstleistung sondern die Handlung selbst.

Nicht viel anders ist nun aber die Wirkung, auf welche das moderne Schauspiel im grossen Raume des Opernhauses sich beschränken musste, obwohl es doch mit jenem Volksschauspiele nichts mehr als den fernsten Ursprung gemein hat. So sieht man es denn auch, wie Shakespeare's Drama dort mehr und mehr zum Spektakelstück mit Massenevolutionen wird, und wie man sich bemüht, auch die Werke unserer Klassiker, nachdem die Monumentalisirung ihres geistigen Styles nicht gelungen war, wenigstens darauf hin auszunutzen, dass sie als möglichst monumental sich gebende Austattungs-Grossthaten in würdiger Konkurrenz mit der Oper über die gemeinsame Scene gehen können. Eifrigen Direktoren und Regisseuren solcher Theater bleibt ja schliesslich nichts anderes übrig, als auf diese Weise einen Anschein von „Styl" in die verfahrene Sache des Schauspiels zu bringen, und wenn dieser „Styl" beim Publikum „Mode" wird, so können sie sich wenigsten noch dazu gratuliren.

Andererseits verführt die grössere Weite des Raumes der modernen Häuser die Schauspieler in ihren Reden nicht nur zu einer unnatürlichen Verlangsamung des Sprechens, sondern vornehmlich auch zu einer ebenso unnatürlichen, und obendrein unschönen Erhebung des Tones, welche nichts mehr gemein hat mit jenem idealen Sprechtone, den die Klassiker anstrebten. Wie bald schon auch dieser Ton, soweit die grossen Dichter selbst ihn auszubilden vermocht hatten, bei ihren Schülern in ein hohles Pathos entartet war, haben wir zuvor durch Tieck uns bestätigen lassen.*) Es wird nicht unpassend erscheinen, an dieser Stelle noch einige Sätze aus jener nachlesenswerthen Abhandlung „Ueber das Tempo, in welchem auf der Bühne gesprochen werden soll" anzuführen. Das Merkwürdigste, was für uns aus dem ganzen Aufsatze erhellt, ist die Thatsache, dass Tieck, diese feinsinnigste kritische Autorität der allernächsten nachklassischen Zeit, bereits gänzlich davon abstand, sich durch die Früchte der klassischen Arbeit auf dem Gebiete der modernen Schaulspielkunst den

---

*) Uebrigens kann man es bereits in einem „Beytrag zum Reichs-Postreuter" vom 21. May 1772 lesen: „Herr Borchers (als Odoardo Galotti, im Hamburger Theater) hielt den Epilog, dass man ihn, weil er zu hohl aus der Tiefe sprach, nicht recht verstehen konnte. Doch der Fehler liegt vielleicht in der jetzigen Einrichtung des Schauspielhauses, das durch die damit vorgenommene Veränderung an Pracht zwar gewonnen, in Absicht aber auf das Gehör des Parterre sehr verloren hat."

Glauben an die Möglichkeit eines „idealen Styles“ stärken zu lassen. Gegenüber den Versuchen der Weimarer Schule, z. B. des ausgezeichneten Alexander Wolff und seiner Gattin, diesen Styl in einer langsam-pathetischen Deklamation zum Ausdruck zu bringen, musste er vielmehr offen gestehen, in eine gewisse Ungeduld zu gerathen, welche es „seiner Phantasie etwas schwer mache, recht leicht und behaglich den Künstlern zu folgen.“ Er scheint sich dabei selbst auf die Seite des Publikums zu stellen, welches, nach seiner Aussage, kaum bis zu einer solchen intensiven Begeisterung sich zu erheben vermöchte, um eine idealische Stylisirung des Kunstwerkes, auch im Sprechtone, als eine neue und höhere Naturwahrheit gläubig hinzunehmen. Er spricht also dem Publikum wie dem Theater eigentlich die ideale Sphäre ihrer künstlerischen Beziehungen ab, und lässt ihnen nur noch die ideelle und intellektuelle, die geistige Sphäre übrig. Berechtigt ist von diesem Standpunkte aus seine Frage: „Warum soll der Grundton des Trauerspieles langsamer sein als der des Lustspiels?“ Er steht damit wieder auf dem Shakespare-Theater, in welches der poetische Idealismus eben eine, unorganische, „Veränderung“ hineingetragen hatte. „Es ist wohl hauptsächlich der Vers,“ sagt Tieck, „der in neueren Zeiten diese Veränderung in Deutschland hervorgebracht hat. Der monotone Alexandriner hat die Franzosen gezwungen, eine eigene künstliche Deklamation zu erfinden, in welcher es oft die grösseste Anstrengung kostet, den Vers und Reim nicht hören zu lassen. Bei uns hat unleugenbar die Einführung des Verses die Rezitirenden fast Alle irregeführt; denn sie haben sich durch ihn eine skandirende Singweise angewöhnt, einen wiederkehrenden Abfall und ein gleichmässiges Aufsteigen der Stimme, dass ich oft die Geduld der Zuschauer bewundern muss, die eine lange Tragödie sich in dieser falschen Deklamation zumessen lassen, und dabei ziemlich befriedigt sind.“ Wohl fügt er hinzu: „Es bedarf keiner Frage, dass ein grossartiges Gedicht in nüchterner Schnelligkeit hingeschwatzt, schnell vorübergleitend nicht unsere Seele bis auf den Grund erschüttern könne.“ Aber dann auch wiederum: „Ich glaube, dass die wenigsten Menschen von der Kunst jene Erschütterung, das völlige Aufgehen ihres ganzen Selbst in ihr, auch nur verlangen. Die Meisten sind mit leichten Rührungen zufrieden und diese werden ihnen, im Komischen wie im Tragischen, von jenen Schauspielern erregt, an welche sie gewöhnt sind. — So sprach schon Tieck! —

Also nicht einmal mehr das Shakespeare-Theater: die Atmosphäre des Staubhaufens, die Modegewohnheit, das ist's, wohin wir nur allzuschnell mit deutscher Komödie gerathen waren! Und woran hätte man sich in moderner Schauspielkunst zuletzt nicht schon „gewöhnt“?! — Da sind noch die Ueberreste jenes deklamatorischen Pathos, das unter zunehmender Einbusse seiner alten idealischen Würde nur mühsam durch den anwachsenden Strom des realistischen Zeitgeistes mithindurchgetrödelt

worden war. Mittels einer, raumentsprechend, oft bis zum Schreien übertriebenen Sprache versucht man diese pathetischen Ueberreste im „klassischen Repertoire-Stücke“ zur dynamischen Vermehrung der Effekte des theatralischen Realismus zu verwerthen. Auch hat man es in der That darin mitunter zu ganz erstaunlicher Virtuosität gebracht; was freilich kaum noch zur Verwunderung reizt, wenn man weiss, seit wie langer Zeit solche Virtuosität sich schon heranzubilden vermocht hat. Tieck schrieb im Jahre 1831 („die geschichtliche Entwickelung der neueren Bühne, II. S. 341): „Der Ton, der sich zum Würdigen und Edeln erheben will, wird unvermerkt, um dem Nüchternen zu entgehen, sich stark heben, schwülstig und schluchzend werden, oder sich nach und nach in eine Art von Gesang verwandeln. Ist erst der Grund gelegt, sind Spieler und Hörer an diese Manier erst gewöhnt, so wird die Unnatur immer stärker, die Recitation wird oft aus dem Scheingesange, bei einem rauhen Organ und zu grosser Anstrengung, in ein Heulen ausbrechen, das alsdann auch seine Bewunderer findet und für den grossen tragischen Ton, für das Wunderbare und Uebermenschliche gilt. In den neuesten Zeiten hat sich hie und da zu diesen Unarten noch ein plötzliches schreiendes Stossen und ein übertriebener Accent gesellt, der in jedem Verse wenigstens Ein Wort übermässig heraushebt, wodurch es fast unmöglich gemacht wird, dem Sinne des Autors zu folgen. Und doch sind es nicht die schlechtesten, so wenig wie die unberühmtesten Schauspieler, die wir jetzt so oft in grossen Rollen auf diese Weise herschreiten sehen.“

Neben dieser dynamischen Wirkung der pathetisch-erhobenen Rede in der modernen Tragödie finden wir in unserem Lustspiele, soweit es nicht mit der mehr oder minder dialektischen Sprache des Lokal-Schwankes ein populäreres Wohlgefallen zu erregen weiss, mitunter einen ganz eigenthümlichen Jargon entwickelt. Den Urboden dazu dürfen wir vielleicht schon in dem Berichte „des würdigen Jenisch“ von 1802 erkennen, woraus — nach Goethe („Berliner Dramaturgie 1823) — hervorgeht, „wie es mit den Natürlichkeiten eigentlich beschaffen gewesen, und wie der sogenannte Konversationston zuletzt in ein unverständiges Mummeln und Lispeln ausgelaufen, sodass man von den Worten des Dramas nichts mehr verstand, und sich mit einem nackten Geberdenspiel begnügen müssen.“ Doch blieb man dabei nicht stehen; man zog noch andere Bildungsmittel heran, wie zur Verdeutlichung jenes „Mummelns und Lispelns“ für ein gleichgebildetes Publikum.

Wenigstens erwuchs dem deutsch sprechenden Schauspieler eine besondere Mühe daraus, sich mit der übersetzten oder nachgeahmten Sprache des französischen Salonstücks möglichst „natürlich“ abzufinden. Nur aber war eine solche Aufgabe selbst wiederum eine grundunnatürliche, in ähnlicher Weise, wie jene, welche in der Oper verderblich gewirkt hat: auf ein elendes Uebersetzungsdeutsch französisch-italiänische Musik als ein
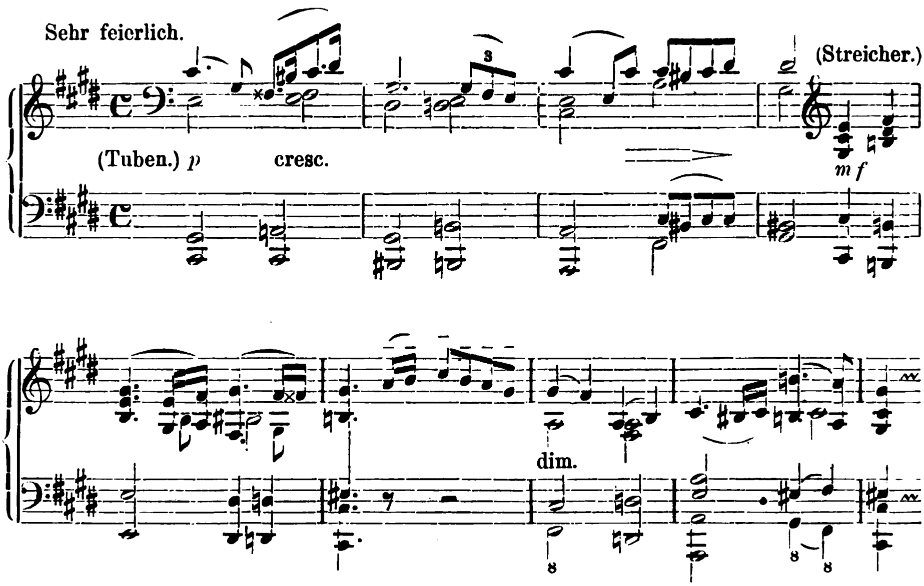
deutscher Sänger singen zu sollen. Unter solchen Umständen ist es dann kein Wunder, dass auch das ehrlichste Bemühen nach einer recht ausbündigen Natürlichkeit der Rede schliesslich in eine barocke Unnatur hineingeräth. Ist eine solche aber, wie die gesellschaftliche Unnatur des Salons selber, einmal zur *Mode* geworden, so gilt sie auch gleich als *stylvoll*, und wird von dem Publikum wirklich für etwas durchaus Natürliches und Verständliches gehalten. Wer dagegen zufällig in der heut zu Tage gewiss seltenen Lage gewesen ist, mehre Jahre lang keine Aufführung eines Lustspieles auf deutscher Bühne erlebt zu haben, und nun hört er mit einem Male wieder diesen modernen Jargon der theatralischen Salonnatürlichkeit wie etwas sich von selbst Verstehendes, ja „Selbstredendes", geredet werden: der versteht in der That eine ganz geraume Zeit gar nicht, was die Leute dort oben sich eigentlich zu sagen haben. Ist er so weit gelangt, die deutschen Worte aus dem seltsamen Tonfall und Sylbenwurf einigermaassen heraus zu erkennen, so wird er immer noch in einem gewissen Erstaunen befangen bleiben und es nicht recht begreifen, *warum* denn dort ein so ganz eigenartiges Deutsch geredet werde. Aber wann er nur erst glücklich bis zum letzten Akt vorgedrungen ist, so hat er sich selbst schon wieder dergestalt daran gewöhnt, dass er beim Hinausgehen aus dem Theater wohl gar noch die „natürliche Art", wie heut auf der Bühne gespielt und gesprochen werde, im Chore der Gleichgesinnten zu rühmen weiss.

Das ist auch gar kein Irrthum, sobald man auf der Bühne wie im Leben „natürlich" nennt, was eben „Mode" ist. Ja, ist ein solcher Kunstjargon einmal als die natürliche Bühnensprache so völlig akzeptirt und eingebürgert, dass das Verständniss der Abonnenten sich gar nicht mehr darüber verwundert, so werden auch diese, um nur recht salonmässig zu reden, sich bald die Allüren und Manieren der Theatersprache anzubilden suchen. Andererseits aber geht dann begreiflicherweise auch das im Grunde recht verständige Bemühen des *Tragöden*, vor Allem erst wieder einmal natürlich zu reden, ehe dass er die Sprache zu einer, noch ungefundenen tragischen Rhetorik erhöbe, auf jenen lockeren Staubhaufen der Mode, den Lustspiel-Jargon, als Fundament für die neue Kunstsprache zurück. Damit erfüllt er dann freilich übel genug die Vorschrift *Tiecks*, dass die „Konversationssprache" die Basis auch des Trauerspiels sein und bleiben müsse, welcher Jener jedoch die weise Erläuterung hinzufügte: „Obige Behauptung muss aber dahin verstanden werden, dass dieser *Grundton* nur das *Element* sein kann, in welchem sich in allen möglichen Modifikationen die *Kunst* des Sprechers bewegt."
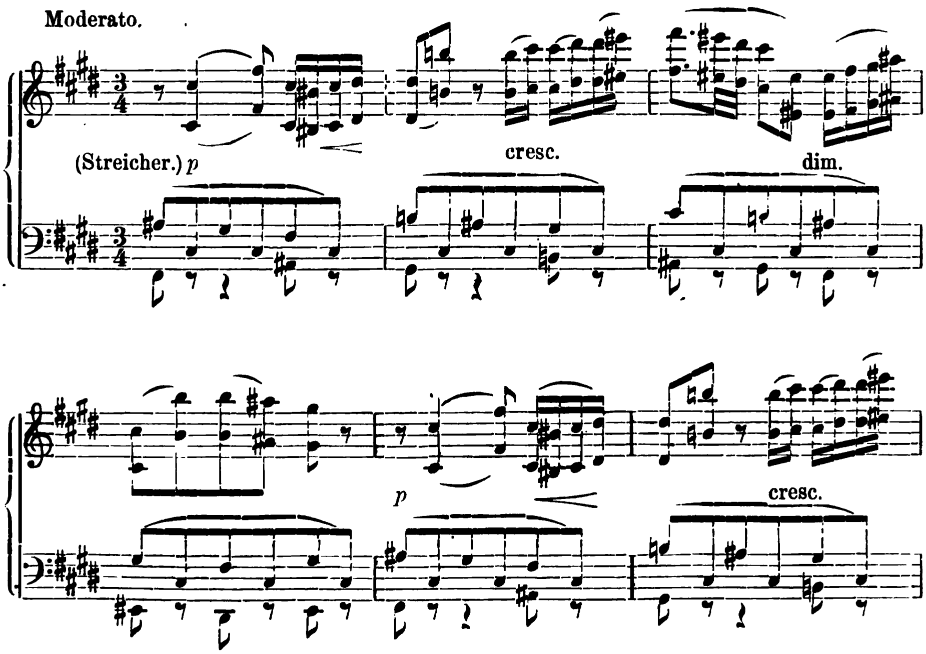
Da nun einmal der *Realismus* über den Idealismus auf der Bühne gesiegt hat, und das „hohle Pathos", als dessen letzter Ueberrest, mit Recht in Verruf gekommen ist, so ergiebt sich demnach als das nothwendige Resultat und Ende der ganzen künstlerischen Anstrengung: die Verbindung

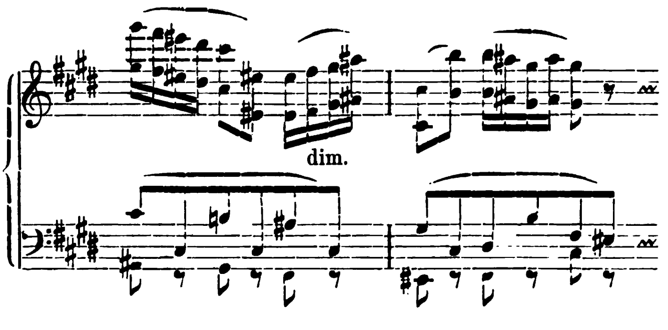
Beilage zum X. Stück der „Bayreuther Blätter“ 1884.

Adagio. 1. Thema.
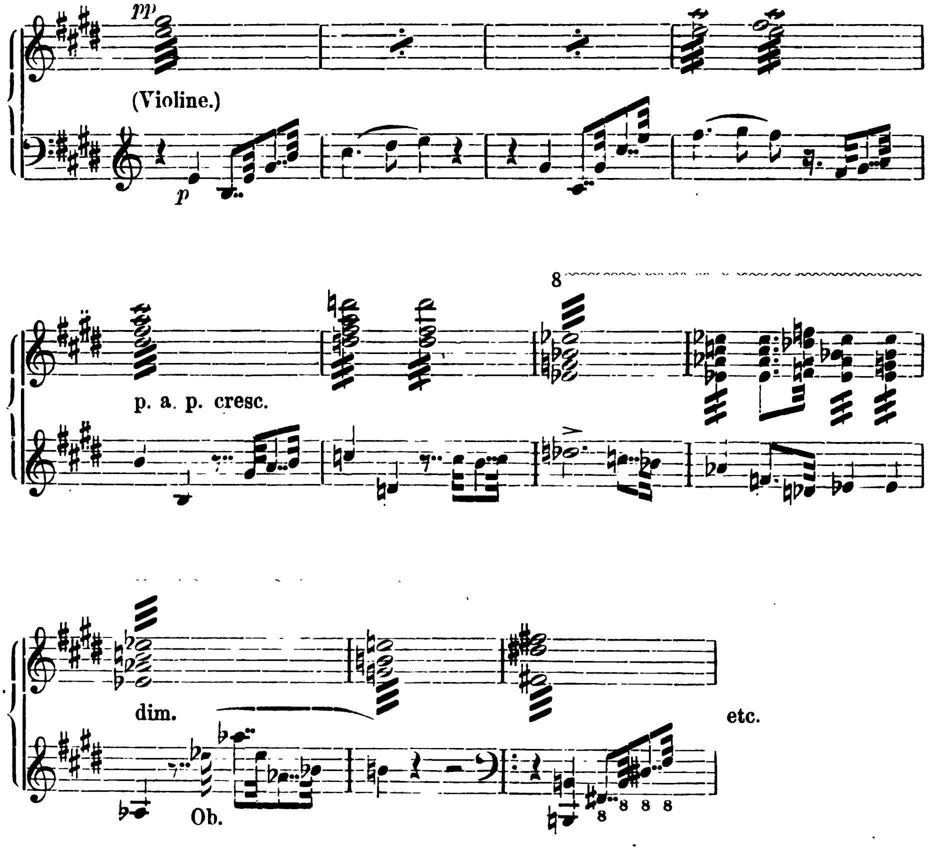


Adagio. 2. Thema.





Finale. 1. Thema.

Bewegt, doch nicht zu schnell.



der Opernhaus-Dynamik mit der Salon-Natürlichkeit. Wird aber diese Manier sogar auch auf die durchaus selbständige und echte Naturwahrheit des Shakespeare-Dramas angewandt, so bedeutet dieses nicht mehr und nicht weniger, als dass auch der uns wirklich noch erhaltene, wahrhaft natürliche Untergrund eines realistischen Schauspiels von dichterischem Werthe heillos zerstört wird. Schienen einst das Wort der Dichter und die Stätte der Fürstengunst, in der künstlerischen Sphäre idealer Bestrebungen zur Bildung des Geschmackes und des Styles, dem deutschen Schauspiele eine neue edele Lebensmöglichkeit zu eröffnen: so dünkt es uns nun, als sollte die „moderne Komödie“, welcher das grosse „klassische Erbe“ überkommen war, in einer unkünstlerischen Welt materialistischer Spekulanten- und Repertoire-Bereicherungen, gerade an dem Missverhältnisse der Behausung und dem Mangel der Sprache zu Grunde gehen.

Die Musik als Ausdruck.

Von

Dr. Friedrich von Hausegger.

(In sechs Abtheilungen.)

Fünfte Abtheilung, erste Hälfte.

Man wird vielleicht einwenden: es könne ja zugegeben werden, dass die besprochenen Faktoren bei der Entstehung der Künste, insbesondere der Tonkunst, thätig waren und auch auf die Entwickelung derselben Einfluss genommen haben. In dem, was wir heute Musik nennen, seien auch vielleicht die Spuren dieses Ursprunges und Einflusses noch zu entdecken. Allein von Bedeutung für unser heutiges Kunstleben seien sie nicht mehr. Sie hätten wohl die Formen geschaffen, in welche jenes seinen Inhalt giesse; dieser sei aber unabhängig von jeglicher Mitwirkung jener Faktoren. Höchstens könne man eine solche als beiläufige, vielleicht entbehrliche, sicher aber nicht wesentliche Zugabe zugestehen.

Unsere Untersuchungen sollen uns das Gegentheil lehren.

Manigfaltiger Natur ist der Genuss, welchen ein Tonstück gewähren kann, und je nachdem es eine odere die andere Art des Genusses war, welche man zum Maassstabe nahm, fanden sich andere ästhetische Anforderungen an dasselbe. Irrthum aber ist es, diese Manigfaltigkeit nicht zu erkennen, die verschiedenen Genussarten bei ihrer Abschätzung zu verwechseln und zu vermischen, der einen die Bedeutung beizulegen, welche der andern zukommt, und so die Eigenheiten der einen oder der andern gleichsam auf falschen Contis zu verbuchen. Wir können [illegible] bedingt einverstanden erklären, wenn der eine Aesthetiker in de[illegible]

Anzeigen
von Seiten verwandter Vereinigungen.

Vom Bayreuther Verbande der Vereine deutscher Kunststudirender.

— „Vom 26. bis 29. Juli waren in Bayreuth die Bevollmächtigten der „Vereine Deutscher Kunst-Studirender“ anwesend und geschah am 28. die Gründung des „Bayreuther Verbandes der Vereine deutscher Kunststudirender.“ Zum Vorortverein für 1884—85 wurde Berlin ernannt. Dem Verbande gehören zur Zeit folgende Vereine an: V. D. K. St. zu Berlin; V. D. K. St. zu Dresden; V. D. K. St. zu München und V. D. K. St. Athenaia zu Wien. Der nach den Verbands- bezüglich Vereinssatzungen des Bayreuther Verbandes im nächsten Semester entstehende V. D. K. St. zu Karlsruhe gehört ohne weiteres dem Verbande an. Die Mitglieder der „Ersten Bayreuther Bevollmächtigten-Tagung“ sind: Paul Fritsche, Kunstschriftsteller, Bevollmächtigter des Berliner Vereins und Schriftführer der Bayreuther Tagung; Ludwig von Jordan, Maler, Vorsitzender der Bayreuther Tagung, „V. D. K. St., zu Dresden“; Privatdocent Dr. Emil Böhme, „V. D. K. St. zu Dresden“; Karl Müller, Sprecher der Nationalen zu Karlsruhe und Bevollmächtigter des „V. D. K. St., München“; Josef Wind, „V. D. K. St., München“; Heinrich Sefler und Julius Trautzl, Bevollmächtigte des „V. D. K. St. „Athenaia“ zu Wien.“ —

(Aus der „Kyffhäuser-Zeitung“ Nr. 45.)

Anzeige des Neuen Dresdener Thierschutz-Vereins.

Gegen die von einigen deutschen Thierschutz-Vereinen auf Einladung des alten Dresdener Thierschutz-Vereins kürzlich an Herrn Minister v. Gossler eingereichte, für die Berechtigung der Vivisektion eintretende, Petition ist jetzt im Interesse des Thierschutzes eine Gegendemonstration erfolgt. Eine in diesem Sinne sehr entschieden lautende Petition ist dieser Tage von den Thierschutz-Vereinen zu Danzig, Abterode, Sensburg, Rotenburg a/F., Straubing, Schleswig, Stadt Königshütte, Schwerin, Bremen und den neuen Thierschutz-Vereinen zu Leipzig, Dresden, Berlin und Hamburg an Se. Excellenz Hrn. v. Gossler eingereicht worden.

Im Verlage des A. R. Wagner-Vereines.

Im Buchhandel zu beziehen durch C. F. Leede, Leipzig.

Druck von Th. Burger, Bayreuth.

Die Idealisirung des Theaters.

Geschichte einer Kunstentwickelung aus Moden zum Styl.

Von Hans von Wolzogen.

5. Moderne Komödie.

Die moderne Romanlektüre hat mit ihrer überallhin verbreiteten Massenhaftigkeit das banale Interesse am Stoff über das feinere Gefühl für die Form auch in den Kreisen der sog. Bildung längst Herr werden lassen. Nicht anders herrscht im deutschen Theater das stoffliche Interresse eines nach Vergnügen und Erholung verlangenden Publikums derart vor, dass es mit den darauf eingerichteten stehenden Amüsements-Programmen unserer zahllosen Theatergesellschaften auch schon in jeden kleinen und fernen deutschen Winkel verzehrend eindringt. Dort, wo vielleicht noch ein reinerer Sinn für künstlerische Genüsse oder ein natürlicherer Ausdruck theatralischer Neigungen anzuregen und zu pflegen gewesen wäre, wird nun dieselbe unruhige Gier nach wechselnder Unterhaltung durch fremdartige Vergnügungsmoden hineingetragen, wie sie bei einer abgehetzten, mit Tagesarbeit überhäuften, von tausenderlei Interessen bewegten, kosmopolitisch gemischten Grossstadt-Bevölkerung ganz wohl erklärlich ist. Als das Ideal dieses modernen Schauspiels gälte demnach ein möglichst virtuos bis zum Naturalismus ausgebildeter Realismus, zur persönlich konzentrirten Befriedigung eines immer neu gereizten Interesses für wechselnd unterhaltenden Stoff. Dem gegenüber soll die daneben noch üppiger entwickelte moderne Oper den immer regen Ansprüchen der Sinnlichkeit Genüge leisten, wobei sie von dem ihr aggregirten Ballet nach Leibeskräften unterstützt wird.

Die „Oper“ — immer als Kunst-Form für sich betrachtet, und abgesehen von den, innerhalb dieser Form, Ton gewordenen Meister-Seelen — die Oper zeigt uns recht eigentlich, mit ihrer auf Einem Brett konglomerirten Vermischung unausgebildeter Stylverschiedenheiten, die elementare Styllosigkeit des modernen Theaters in voller Glorie. Bei dem raschen Wechsel, dem gerade der spezifisch musikalische Geschmack im Publikum unterworfen zu sein pflegt, und bei dem ebenso sehr von einem bunten Wechsel zehrenden Bedürfnisse der Sinnlichkeit, welches die Oper befriedigen soll, verkörpert diese merkwürdige Kunstgattung auch besonders charakteristisch den Begriff der Mode. Ursprünglich hervorgegangen aus einem tief empfundenen, aber der lebendigen Quellen noch entbehrenden Stylbedürfnisse hellenistisch sich bildender Aristokraten und gelehrter Kunstfreunde in Italien, hatte sie nur zu bald in jene sinnlich-amüsable Welt der romanischen Modeherrschaft gerathen und das eigentliche Hofvergnügen jenes Pariser Geistes werden müssen, welcher für uns mit Recht den Geist der Mode selbst bedeutet. Wohl ist es aber höchst merkwürdig, wie

aus eben diesem ausbündigen Modekunststück auf den Zauberschlag des Genie's zuerst die von den edlen Erfindern ersehnte grosse Gestalt des *musikalisch-dramatischen Styles* hervortreten sollte: anfangs als die ernste Stylisirung der idealen Kunstmittel durch *Gluck*, und hernachmals als die schöpferisch-gewaltige Gesammtgestaltung eines deutschen Styles durch *Wagner*. Andererseits ist es auch beachtenswerth, dass auf der heutigen modernen Bühne allein das zu jeder Zeit beliebteste Vergnügen einer blasirten Modewelt, das Ballet, in seiner künstlerischen Isolirung noch am Bestimmtesten einen Begriff davon geben kann, was in einer theatralischen Vorstellung unter *Styl* zu verstehen sei. Denn hier haben wir, und zwar aus innerer Nothwendigkeit der Kunstart, die streng eingehaltene Uebereinstimmung zwischen der Handlung auf der Scene und der begleitenden Musik, bei sorgsam beobachteter Harmonie der gesammten Bühnenerscheinungen unter sich und mit der scenisch-dekorativen Umgebung und Ausstattung. So zeigt uns das Ballet: die von dem poetisch-dramatischen Inhalte abgelöste reine theatralische *Form*; dem gegenüber das Schauspiel: die Herrschaft des jedes künstlerischen Styles entäusserten Inhaltes, den reinen theatralischen *Stoff*; und dazwischen die Oper als solche, ähnlich der schillernden Gestalt jenes zusammengesetzten Königs in Goethe's Märchen: *einen gehaltlosen Inhalt in einer deformirten Form.*

Aber dieses selbe Unding hat das eine Thatsächliche vollbracht: es hat diesem ganzen bunten Kunstwesen, diesem wunderlich glitzernden Staubhaufen theatralischer Experimente und Effekte, das entsprechende, allgemeingiltige, und damit allerdings zum rechten „Stylbilde" der ganzen Sache gewordene *Haus*, wenn nicht erbaut, so doch eingerichtet und ausgewohnt. Das moderne „Opernhaus" in seiner glänzenden Grösse und raumverschwendenden Ueppigkeit deutet zunächst auf die Fülle und Manigfaltigkeit der Wirkungen, welche in diesem Hause von der Bühne her durch alle mechanistischen, scenischen und theatralischen Künste auf das Publikum ausgeübt werden sollen; alsdann auch: auf die Masse und Vielgestaltigkeit des zu solchem effektvollen Schauspiele sich drängenden Publikums, der auf die architektonisch getrennten Ränge des Hauses „bis zum hohen Gewölbe hinauf" sich vertheilenden und wohl unterschiedenen Stände und Schichten der modernen Gesellschaft. Hier amüsirt sich ein Volk, das kein natürliches Volk ist, an einer Kunst, die keine ideale Kunst ist, und zwar in einer gemeinsamen Sphäre, worin auch die idealsten und herrlichsten Beispiele eines wahrhaften musikalischen Meisterkönnens um ihre höchste künstlerische Würde gebracht werden, wie etwa ein Mozart im Dienste des Salzburger Bischofs. Diess für die Oper so charakteristische Haus hat nun aber auch das moderne *Schauspiel* in sich aufgenommen, ja geradezu verschlungen, und damit dem sinnvollen Unsinn, den es repräsentirt, recht die Krone aufgesetzt. So sehen wir nun das moderne Schauspiel, dieses realistisch-virtuose Spiel für ein

gespannt interessirtes Schauen jedes mimischen Details und Vernehmen jeder spirituellen Wendung des Dialogs, — hineingesteckt in ein grossmächtiges, die Sinne weit ablenkendes Gebäude, dessen überallhin ausgebreitete, lauschende und schauende Besucherschaft weder die Mienen der Schauspieler genau zu beobachten, noch ihre Worte deutlich zu verstehen, noch auch von einiger Entfernung und höheren Rängen aus ein einigermaassen befriedigendes Gesammtbild des scenischen Vorganges, ja nur der Scene als solcher selbst, zu erhalten vermag!

Wenn irgend etwas über einen „Styl" des modernen Schauspiels gesagt werden kann, so ist es diess, dass es, nachdem es mit der Tendenz unserer Klassiker nach einer idealen Bühne gebrochen hat, im Wesentlichen auf den Standpunkt des Shakespeare-Theaters zurückgekehrt ist; nur mit dem Unterschiede, dass die Shakespeare fehlen, welche den herrschenden theatralischen Realismus mit dramatischer Kraft erfüllen, zu poetischer Grösse erheben, in tragische Wahrhaftigkeit vertiefen könnten. Immerhin ist wirklich die Darstellung Shakespeare's noch das verhältnissmässig Beste, was die moderne Schauspielkunst auf dem Gebiete des ernsten Dramas leistet. Was aber hilft uns die beste Leistung in dieser Hinsicht, wenn sie nicht in gleich vollkommener Weise genossen, empfangen werden kann? Im alten englischen Theater sass der Adel noch auf der Bühne selbst, und in gedrängter Nähe das Volk vor dem einfachen Brettergerüst, auf welchem in einer gewissen zauberhaften Vertraulichkeit alle die gewaltigsten Vorgänge der menschlichen Tragödie nach dem phantastischen Schöpferwillen eines verborgenen Meisters wie natürliche Einbildungen des Augenblicks („höchst interessante Märchen, nur von mehren Personen erzählt" — Goethe) sich abspielten. „Jene ältere Sitte, dass die Zuschauer gewissermaassen die Spielenden vom Theater verdrängten" bezeichnet L. Tieck sehr richtig als den „Missbrauch und die Ausrottung der allernatürlichsten Forderung, dass man im Schauplatze wirklich schauen will, und zwar Menschen, und was sie auf dem Gerüste vornehmen, das für sie errichtet ist." (Kritische Schriften, IV. S. 84.) Die moderne Schauspielkunst hat sich in Betreff der realistischen Detailirung ihres Mienen- und Gebärdenspieles bis zur Virtuosität fortentwickelt, und hat gerade dadurch den Bruch mit der idealen Tradition der Klassiker zum entschiedensten Ausdruck gebracht. Im gleichen Maasse hat dann auch der moderne Theaterdichter dem Dialoge nach dem Modemuster des gesellschaftlichen Konversationstones vom französischen Salon-Esprit jene gewandte Fixigkeit und Witzigkeit mitzutheilen gesucht, welchem unsere deutschen Schauspieler allerdings nur etwas mühsam nachkommen können, weil sie eben doch noch immer eine Art von deutscher Sprache sprechen müssen, wenn auch die Sprache der modernen Journalistik, die ja die vorschriftsmässige Gemeindeschule auch für die modernen Dichter geworden ist. Ein Drama also, dessen Charakteristikum eben die Charakteristik ist, das nicht nur als ein traumhaftes

Idealbild geschaut, sondern wie eine interessante Historie oder eine witzige Anekdote bis in das Kleinste verfolgt und verständnissvoll durchdrungen sein will, — nun, in diesem auf weite musikalische und scenische Wirkungen berechneten Opernhause verliert es nothwendig die Möglichkeit, sich wirklich, d. h. seiner Eigenart entsprechend, verständlich zu machen. Hörte man auch das Wort, man sähe doch das Auge nicht; und nur zum Theil hilft das *„Opernglas“* nach, welches, als künstlerischer Vermittler gedacht, allein schon hinreicht, um die wunderliche Stellung des modernen Publikums zur Bühne zu charakterisiren. „Soviel giebt die Erfahrung“, sagte Ludwig Tieck schon 1826 („Kritische Schriften, III. Vorrede), dass zu grosse und prächtige Säle, besonders bei der Beleuchtung der Lichter, unser Schauspiel völlig vernichten; wenn man nicht Menschen und Gesichter mehr sieht, die feinen Uebergänge im Gespräch nicht mehr versteht, so kann kein Bemerken des Spieles und kein Vergnügen daran stattfinden. Für die Oper mögen diese grossen Häuser vortheilhaft sein; die Oper verdrängt aber, wo diese Prachtsäle sind, früher oder später, das Schauspiel aus dem Hause“. — Das Schauspiel, selbst wenn es ihm gelungen wäre, dem idealen Styl der Klassiker, von welchem Tieck allerdings nichts wissen wollte, einigermaassen näher zu kommen, würde immer der geistige Genuss einer kleineren, in edelem Sinne „familiär“ vereinigten Gesellschaft geblieben sein, oder ganz nüchtern und modern gesprochen: es versammelt sich da ein Kreis von Abonnenten auf eine bestimmte geistige Abendunterhaltung; während in der Oper, als in einem öffentlichen Luxus-Lokale, die Grossstadt selbst mit all ihrem reichlichen Fremdenzufluss aus aller Herren Ländern modemässig im Galakostüme zu einem brillanten Generalamüsement, mit Beschaulichkeit auf Gegenseitigkeit, reiz- und spreizlustig bunt zusammenläuft.

Freilich gab es ja auch das Volksschauspiel auf seinen weiten Plätzen und in seinen hallenden Bretterbuden, zur allgemeinen Theilnahme für ganze Stadtbevölkerungen, Dorfgemeinden und Landschaften. Wer aber einmal ein solches, bis jetzt erhaltenes, oder neu in's Leben gerufenes, Volksschauspiel gesehen hat, das sich über die engeren Gränzen eines gesellschaftlichen Vergnügens etwa eines einzelnen Dorfes, oder einer Gilde und Zunft, zu einer gewissen gross gedachten Volksfestlichkeit erweitert zeigt: der weiss es auch, dass in einem solchen Spiele gar nicht mehr das Wort wirkt, und dass auch das der modernen Komödie so wichtige Mienenspiel, also für das Publikum das Opernglas, dort in Wegfall kommt. Diess wird durch zwei Umstände vollkommen entschuldigt und zu Recht erklärt. Erstens ist der Inhalt solcher Spiele, wie die „Passion“, Jedermann im Publikum genau bekannt; man weiss vorher, was die Leute auf der Bühne zu reden haben, man will nur den heiligen Vorgang und die traditionellen Persönlichkeiten einmal leibhaft und selbst handelnd vor Augen sehen. Andererseits schweigt da durchaus jedes Bedürfniss

nach dem verfeinerten, geistig ausgebildeten Genusse an der künstlerischen Darstellung eines Persönlich-Einzelnen, also etwa gar nach virtuosen Schauspielerleistungen. Man verzichtet — auch als „gebildeter" Zuschauer — von vorn herein auf das Spiel des Individualismus, wie es sich vorzüglich durch das Auge äussert, weil man die grossen allgemein bekannten Scenen der Handlung auch nur in grossen plastischen Gesammtbildern sich vorführen lassen will. Man verlangt gar keine Schauspieler zu sehen, sondern das Schauspiel, nicht eine Kunstleistung sondern die Handlung selbst.

Nicht viel anders ist nun aber die Wirkung, auf welche das moderne Schauspiel im grossen Raume des Opernhauses sich beschränken musste, obwohl es doch mit jenem Volksschauspiele nichts mehr als den fernsten Ursprung gemein hat. So sieht man es denn auch, wie Shakespeare's Drama dort mehr und mehr zum Spektakelstück mit Massenevolutionen wird, und wie man sich bemüht, auch die Werke unserer Klassiker, nachdem die Monumentalisirung ihres geistigen Styles nicht gelungen war, wenigstens darauf hin auszunutzen, dass sie als möglichst monumental sich gebende Austattungs-Grossthaten in würdiger Konkurrenz mit der Oper über die gemeinsame Scene gehen können. Eifrigen Direktoren und Regisseuren solcher Theater bleibt ja schliesslich nichts anderes übrig, als auf diese Weise einen A n s c h e i n von „Styl" in die verfahrene Sache des Schauspiels zu bringen, und wenn dieser „Styl" beim Publikum „Mode" wird, so können sie sich wenigsten noch dazu gratuliren.

Andererseits verführt die grössere Weite des Raumes der modernen Häuser die Schauspieler in ihren Reden nicht nur zu einer unnatürlichen V e r l a n g s a m u n g des Sprechens, sondern vornehmlich auch zu einer ebenso unnatürlichen, und obendrein unschönen E r h e b u n g d e s T o n e s, welche nichts mehr gemein hat mit jenem idealen Sprechtone, den die Klassiker anstrebten. Wie bald schon auch dieser Ton, soweit die grossen Dichter selbst ihn auszubilden vermocht hatten, bei ihren Schülern in ein hohles Pathos entartet war, haben wir zuvor durch T i e c k uns bestätigen lassen.*) Es wird nicht unpassend erscheinen, an dieser Stelle noch einige Sätze aus jener nachlesenswerthen Abhandlung „Ueber das Tempo, in welchem auf der Bühne gesprochen werden soll" anzuführen. Das Merkwürdigste, was für uns aus dem ganzen Aufsatze erhellt, ist die Thatsache, dass Tieck, diese feinsinnigste kritische Autorität der allernächsten nachklassischen Zeit, bereits gänzlich davon abstand, sich durch die Früchte der klassischen Arbeit auf dem Gebiete der modernen Schaulspielkunst den

*) Uebrigens kann man es bereits in einem „Beytrag zum Reichs-Postreuter" vom 21. May 1772 lesen: „Herr Borchers (als Odoardo Galotti, im Hamburger Theater) hielt den Epilog, dass man ihn, weil er zu h o h l aus der Tiefe sprach, n i c h t r e c h t v e r s t e h e n konnte. Doch der Fehler liegt vielleicht in der j e t z i g e n E i n r i c h t u n g d e s S c h a u s p i e l h a u s e s, das durch die damit vorgenommene Veränderung an P r a c h t z w a r g e w o n n e n, i n A b s i c h t a b e r a u f d a s G e h ö r d e s P a r t e r r e s e h r v e r l o r e n h a t."

Glauben an die Möglichkeit eines „idealen Styles" stärken zu lassen. Gegenüber den Versuchen der Weimarer Schule, z. B. des ausgezeichneten Alexander Wolff und seiner Gattin, diesen Styl in einer langsam-pathetischen Deklamation zum Ausdruck zu bringen, musste er vielmehr offen gestehen, in eine gewisse Ungeduld zu gerathen, welche es „seiner Phantasie etwas schwer mache, recht leicht und behaglich den Künstlern zu folgen." Er scheint sich dabei selbst auf die Seite des Publikums zu stellen, welches, nach seiner Aussage, kaum bis zu einer solchen intensiven Begeisterung sich zu erheben vermöchte, um eine idealische Stylisirung des Kunstwerkes, auch im Sprechtone, als eine neue und höhere Naturwahrheit gläubig hinzunehmen. Er spricht also dem Publikum wie dem Theater eigentlich die ideale Sphäre ihrer künstlerischen Beziehungen ab, und lässt ihnen nur noch die ideelle und intellektuelle, die geistige Sphäre übrig. Berechtigt ist von diesem Standpunkte aus seine Frage: „Warum soll der Grundton des Trauerspieles langsamer sein als der des Lustspiels?" Er steht damit wieder auf dem Shakespare-Theater, in welches der poetische Idealismus eben eine, unorganische, „Veränderung" hineingetragen hatte. „Es ist wohl hauptsächlich der Vers," sagt Tieck, „der in neueren Zeiten diese Veränderung in Deutschland hervorgebracht hat. Der monotone Alexandriner hat die Franzosen gezwungen, eine eigene künstliche Deklamation zu erfinden, in welcher es oft die grösseste Anstrengung kostet, den Vers und Reim nicht hören zu lassen. Bei uns hat unleugenbar die Einführung des Verses die Rezitirenden fast Alle irregeführt; denn sie haben sich durch ihn eine skandirende Singweise angewöhnt, einen wiederkehrenden Abfall und ein gleichmässiges Aufsteigen der Stimme, dass ich oft die Geduld der Zuschauer bewundern muss, die eine lange Tragödie sich in dieser falschen Deklamation zumessen lassen, und dabei ziemlich befriedigt sind." Wohl fügt er hinzu: „Es bedarf keiner Frage, dass ein grossartiges Gedicht in nüchterner Schnelligkeit hingeschwatzt, schnell vorübergleitend nicht unsere Seele bis auf den Grund erschüttern könne." Aber dann auch wiederum: „Ich glaube, dass die wenigsten Menschen von der Kunst jene Erschütterung, das völlige Aufgehen ihres ganzen Selbst in ihr, auch nur verlangen. Die Meisten sind mit leichten Rührungen zufrieden und diese werden ihnen, im Komischen wie im Tragischen, von jenen Schauspielern erregt, an welche sie gewöhnt sind. — So sprach schon Tieck! —

Also nicht einmal mehr das Shakespeare-Theater: die Atmosphäre des Staubhaufens, die Modegewohnheit, das ist's, wohin wir nur allzuschnell mit deutscher Komödie gerathen waren! Und woran hätte man sich in moderner Schauspielkunst zuletzt nicht schon „gewöhnt"?! — Da sind noch die Ueberreste jenes deklamatorischen Pathos, das unter zunehmender Einbusse seiner alten idealischen Würde nur mühsam durch den anwachsenden Strom des realistischen Zeitgeistes mithindurchgetrödelt

worden war. Mittels einer, raumentsprechend, oft bis zum Schreien übertriebenen Sprache versucht man diese pathetischen Ueberreste im „klassischen Repertoire-Stücke“ zur dynamischen Vermehrung der Effekte des theatralischen Realismus zu verwerthen. Auch hat man es in der That darin mitunter zu ganz erstaunlicher Virtuosität gebracht; was freilich kaum noch zur Verwunderung reizt, wenn man weiss, seit wie langer Zeit solche Virtuosität sich schon heranzubilden vermocht hat. Tieck schrieb im Jahre 1831 („die geschichtliche Entwickelung der neueren Bühne, II. S. 341): „Der Ton, der sich zum Würdigen und Edeln erheben will, wird unvermerkt, um dem Nüchternen zu entgehen, sich stark heben, schwülstig und schluchzend werden, oder sich nach und nach in eine Art von Gesang verwandeln. Ist erst der Grund gelegt, sind Spieler und Hörer an diese Manier erst gewöhnt, so wird die Unnatur immer stärker, die Recitation wird oft aus dem Scheingesange, bei einem rauhen Organ und zu grosser Anstrengung, in ein Heulen ausbrechen, das alsdann auch seine Bewunderer findet und für den grossen tragischen Ton, für das Wunderbare und Uebermenschliche gilt. In den neuesten Zeiten hat sich hie und da zu diesen Unarten noch ein plötzliches schreiendes Stossen und ein übertriebener Accent gesellt, der in jedem Verse wenigstens Ein Wort übermässig heraushebt, wodurch es fast unmöglich gemacht wird, dem Sinne des Autors zu folgen. Und doch sind es nicht die schlechtesten, so wenig wie die unberühmtesten Schauspieler, die wir jetzt so oft in grossen Rollen auf diese Weise herschreiten sehen.“

Neben dieser dynamischen Wirkung der pathetisch-erhobenen Rede in der modernen Tragödie finden wir in unserem L u s t s p i e l e, soweit es nicht mit der mehr oder minder dialektischen Sprache des Lokal-Schwankes ein populäreres Wohlgefallen zu erregen weiss, mitunter einen ganz eigenthümlichen Jargon entwickelt. Den Urboden dazu dürfen wir vielleicht schon in dem Berichte „des würdigen Jenisch“ von 1802 erkennen, woraus — nach Goethe („Berliner Dramaturgie 1823) — hervorgeht, „wie es mit den N a t ü r l i c h k e i t e n eigentlich beschaffen gewesen, und wie der sogenannte K o n v e r s a t i o n s t o n zuletzt in ein unverständiges Mummeln und Lispeln ausgelaufen, sodass man von den Worten des Dramas nichts mehr verstand, und sich mit einem nackten Geberdenspiel begnügen müssen.“ Doch blieb man dabei nicht stehen; man zog noch andere Bildungsmittel heran, wie zur Verdeutlichung jenes „Mummelns und Lispelns“ für ein gleichgebildetes Publikum.

Wenigstens erwuchs dem deutsch sprechenden Schauspieler eine besondere Mühe daraus, sich mit der übersetzten oder nachgeahmten Sprache des französischen Salonstücks möglichst „natürlich“ abzufinden. Nun aber war eine solche Aufgabe selbst wiederum eine grund u n natürliche, in ähnlicher Weise, wie jene, welche in der Oper verderblich gewirkt hat: auf ein elendes Uebersetzungsdeutsch französisch-italiänische Musik als ein

über deren künstlerische Bedeutung und Wirksamkeit von Niemandem ein Zweifel erhoben werden dürfte.

In treffendster Weise ist in derselben dem edlen Zorne der Doña Ausdruck verliehen. Nicht als augenblicklicher Ausbruch, der ihn erregenden That folgend, stellt sich derselbe dar. Seine Heftigkeit ist gemildert, dagegen hat sein Ausdruck konstante Nahrung und Energie erhalten durch das zu kräftigem Entschluss gediehene Gefühl der Entrüstung, welches die Erinnerung an die That und die Aussicht auf Rache nimmer erlahmen lassen. Tiefer Schmerz ist mit ihm gepaart und theilt seinen Aeusserungen dort, wo sie nicht den Ausdrucks-Apparat ausschliesslich in Anspruch nehmen, sein Gepräge mit. Welche Ausdrucksformen wird dieser Erregungszustand annehmen? „Der Zorn rüstet alle äusseren Glieder mit Kraft; vorzüglich aber waffnet er diejenigen, die zum Zerstören geschickt sind — alle Bewegungen sind eckig und von der äussersten Heftigkeit; der Schritt ist schwer, gestossen, erschütternd. — Zorn hat wegen innerlicher Erhitzung nur einen sehr kurzen Athem; aber wie schnell wird dieser Athem, so oft er verhaucht, wieder ersetzt, um die Worte mit eben der Geschwindigkeit hinzuströmen, womit die Seele ihre Gedanken entwickelt. — Eben der Zorn, dessen Rede in einem so heftigen, reissenden Strome einherbraust, wie gerne pfeift er in die höheren Töne hinein!“ Dieser Charakterisirung Engel's („Ideen zu einer Mimik“) stellen wir die Darwin's in seinem Werke „Der Ausdruck der Gemüthsbewegungen“ gegenüber: „Unter dem mächtigen Einflusse dieser Erregung ist die Thätigkeit des Herzens bedeutend beschleunigt oder kann auch sehr gestört sein — die Respiration ist beschwerlich, die Brust hebt sich mühsam, und die erweiterten Nasenflügel zittern. Häufig zittert der ganze Körper. Die Stimme ist affizirt — das Muskelsystem ist gewöhnlich zu heftiger, beinahe tobsüchtiger Thätigkeit angeregt. Aber die Geberden eines Menschen in diesem Zustande weichen gewöhnlich von den zwecklosen Wendungen und Kämpfen eines vom wüthendsten Schmerz Geplagten ab, denn sie stellen mehr oder weniger deutlich die Handlung des Kämpfens oder Sichherumschlagens mit einem Feinde dar. — Immer ist das Herz und die Zirkulation affizirt — das Athemholen ist gleicherweise affizirt, die Brust hebt sich schwer und die erweiterten Nasenlöcher zittern. — Das gereizte Gehirn giebt den Muskeln Kraft und gleichzeitig dem Willen Energie. — Zorn und Indignation, diese beiden Seelenzustände, weichen von der Wuth nur dem Grade nach ab. — Im Zustande des mässigen Zornes ist die Thätigkeit des Herzens ein wenig vermehrt; — auch die Respiration ist ein wenig beschleunigt.“

Betrachten wir nun, welche von diesen charakteristischen Symptomen, soweit sie auf den Zustand Doña Anna's Anwendung finden, in den Tönen Mozart's, ganz abgesehen von der sie begleitenden dramatischen Darstellung, Ausdruck gefunden haben und in welcher Art.

Vorerst die Zeitfolge der Töne. In wie weit finden wir die Ausdrucksbewegungen des Körpers in ihr wiedergegeben? Zunächst die Bewegung des Pulses oder Herzens. Dieselbe erscheint im Zorne beschleunigt. Nehmen wir die Zahl der Pulsschläge in normalem Zustande mit 72 in der Minute an (Vierordt „Grundriss der Physiologie")*), so wird sich eine Steigerung der Pulsfrequenz in einem Erregungszustande, gleich dem der Doña Anna, auf etwa 120 Schläge in der Minute ergeben. Im Tempo der Arie entspricht dieser Schnelligkeit die Aufeinanderfolge der Viertelnoten, welche trotz des vorgezeichneten *Alla breve*-Taktes sich sehr markant herausheben, indem im Gesange die zweiten Viertel der Takte häufig ein besonderes Gewicht erhalten. Wir finden also die hervorstechendsten Momente der Bewegung in Uebereinstimmung mit der dem dargestellten Erregungszustande entsprechenden Pulsfrequenz. Der Athem ist kurz. Im Zustande vollkommener Körperruhe beträgt die Zahl der Athemzüge nach Vierordt durchschnittlich 12 in der Minute. Im angenommenen Tempo werden dreissig Takte den Zeitraum einer Minute ausfüllen. In dem gerade diese Taktzahl umfassenden Abschnitte vom Beginn der Arie bis zur Wiederholung („*or sai chi l'onore*") erfordert die Melodie 15 Athemzüge. Diese Beschleunigung entspricht vollkommen dem nicht durch einen momentanen Impuls heftig erregten, wohl aber zu rascherer Bethätigung gesteigerten Zustande der Doña Anna. Zu bemerken ist der stossweise wirkende Athem, welcher gleich beim jedesmaligen Einsatze seine volle Kraft zusammennimmt, um mit den zwei Vierteln des nächsten Taktes kurz abzubrechen und in den folgenden Pausen in raschem und tiefem Zuge zu neuem Stosse auszuholen. Der schnell verhauchte Athem wird, um mit Engel's Worten zu reden, rasch wieder ersetzt. Auch das Zittern des Körpers findet seinen Ausdruck in der Begleitung. So viel von der Uebertragung der Bewegung innerer Organe auf die Tonschöpfung. Auch die im starken Erregungszustande in Mitanspruch genommenen äusseren Körpertheile, so namentlich die Extremitäten, theilen ihre Thätigkeit der Tonbewegung mit. Die Eckigkeit und Heftigkeit der Bewegungen der mit Kraft ausgerüsteten äusseren Glieder, namentlich den schweren, gestossenen, erschütternden Schritt — wer fände sie nicht in den scharfen Rhythmen der Melodie, in den hinaufstürzenden Zweiunddreissigstel-Triolen der Bässe, in den punktirten Noten des dritten und fünften Taktes, in den den schlechten Taktheilen Gewicht verleihenden Noten, in dem alle Athemkraft konzentrirenden Aufschrei auf dem zweigestrichenen a, mit dem lange zurückgehaltenen Abschlusse, zu welchem, wie von bangem Druck befreit, rasch herabrollende Sechszehntel führen. In der tonischen Anordnung finden wir heftig hervorgestossene

*) Nach Hermann von Mayer („das Herz") beträgt der Pulsschlag in den ersten Lebensjahren in der Minute 120, im späteren Kindesalter 80—90, bei gesunden Erwachsenen 70, bei Greisen etwa 50—60. Rollet („Physiol. des Blutes") nimmt an, dass die Zahl der Herzschläge beim erwachsenen gesunden Manne im Mittel 71—72 in der Minute betragen.

nur tönend bewegte Formen erblickt, der andre ihren Werth in dem findet, was nebenher, durch sie zu produktiver Thätigkeit gesteigert, die Einbildungskraft hervorbringt. Die Einschränkung unseres Einverständnisses besteht aber darin, dass keiner von ihnen behaupte, damit den ganzen, vollen Genuss, welchen die Musik ihrer Wesenheit nach zu bereiten vermöge, erschöpft zu haben. Man wird den Naturforscher nicht tadeln können, welcher sich darauf beschränkt sein Interesse auf den Knochenbau des Thieres, oder auf seine äussere Form, oder auf seine Bewegung, seine Fähigkeiten, seine Nützlichkeit, oder irgend auf ein Einzelmoment im Wesen des Thieres zu lenken, und in dem Eindrucke oder der Erforschung desselben seine Befriedigung findet. Er wird sich aber dessen bewusst sein müssen, dass er nur eine beschränkte Anforderung gestellt habe, und dass deren Befriedigung durch seine Resultate, mögen diese ihm auch noch so werthvoll und interessant sein, keineswegs gleichkommt einer Erkenntniss der Wesenheit des Thieres. Auf dem Gebiete der Musik hat man, verwirrt von der Komplizirtheit der Faktoren, welche sich in ihr zu einem scheinbar einfachen Gesammteindruck vereinigen, die Einseitigkeit der Anforderungen übersehen, mit welchen man daran gegangen war, ihren Eindruck zu erfassen. Hatte sie eine, einer Anforderung vollkommen entsprechende Eigenschaft enthüllt, so verleitete alsbald das Gefühl der Befriedigung darüber, zu meinen, nun habe sie ihr Wesen geoffenbart, vergessend, dass sie eben nichts weiter beantwortet hatte, als um was sie gefragt worden war.

Man kann sagen, die Musik besteht aus Klängen. Der Klang kann ohne Rücksicht auf seinen Entstehungsimpuls, ohne Rücksicht auf seinen Eindruck und auf die seine Verwendung und seinen Eindruck bestimmenden historischen Verhältnisse betrachtet werden. Er wird rein physikalisch betrachtet, und enthüllt schon für diesen Standpunkt genug des Interessanten. Er tritt in Beziehung zu anderen Klängen. Die Vergleichung derselben offenbart Verhältnisse, die auf Gesetzen beruhen. In der Musik finden wir diese Gesetze verwerthet. Also: die Musik besteht aus Klängen, die nach bestimmten Gesetzen geordnet sind. Klänge sind aber nur Wirkungen, welche klangerregende Ursachen in unserem Ohre hervorrufen. Wir haben sie als Tonempfindungen zu fassen. In der Musik haben wir es also mit Tonempfindungen zu thun. Die Wirkung der Töne bleibt nicht isolirt, nicht auf das sie aufnehmende Organ beschränkt. Sie theilt sich dem ganzen Nervensysteme mit und ruft eigenthümliche Zustände desselben hervor; sie beeinflusst unser Empfindungsleben. Waren vorhin Schwingungszustände Gegenstand der Beobachtung, so wendet sich dieselbe nun den physiologischen Wirkungen dieser Zustände zu. Was der Ton sei, fragte man das eine Mal aussen liegende, in Schwingungszustände versetzte Körper, das andere Mal unsre dadurch affizirten Organe. Doch sind damit die Tiefen nicht erschöpft, in welche die wunderbare Erscheinung unsere Blicke lenkt. Nicht nur seiner Höhe und Tiefe nach wird der Ton von Schwingungsverhältnissen

bestimmt; auch eine andere Wesenheit wird von solchen erzeugt, und diese ist wieder von der Natur des Körpers abhängig, dem der Ton seinen Ursprung verdankt. In der Klangfarbe erlangt der Körper, welchem Töne entsprungen sind, Bedeutung. Die Natur gewinnt in Tönen Sprache: sie offenbart in ihnen Eigenheiten dem Ohre und im weiterem Anstosse dem Nervensysteme; sie tritt dadurch in Fühlung mit dem Empfindungsleben. Wir werden daher denjenigen keinen Schwärmer schelten dürfen, der behauptet, die Natur enthülle uns in Tönen ihre Seele. Theilt sie sich unserem Auge als ein Gewordenes mit, so gewinnt sie im Tone ein Mittel, sich im Prozesse des Werdens zu offenbaren. Von neuer Seite enthüllt sie sich, dasjenige, was wir als unsere Welt zu erkennen gewohnt waren, zersetzend, ihre Erstarrung lösend, in neu gewonnener Werdethätigkeit eine neue Welt vor unsere Sinne zaubernd und uns in ihr Leben mit hineinziehend, so dass vor der lebensvollen Wahrheit dieser Welt die äussere sich als blosser Schein darstellt. Was Wunder, wenn nun die unserem Nervensysteme mitgetheilte Thätigkeit produktiv auf unsre Vorstellungsfähigkeit wirkt. Man wird mit Recht auch diese Wirkung in Betracht ziehen, wenn es sich um die Ermittelung des Wesens der Musik handelt. Ist ja doch, was wir als Musik bezeichnen, nichts anderes, als eine Wirkung auf unser Nervensystem, und es ist kein Grund vorhanden, diese Wirkung etwa als nicht zum Wesen der Musik gehörend auszuschliessen, oder ihr eine nebensächliche Bedeutung beizulegen. Will man sie in konkreten Erscheinungen festhalten, so wird man freilich auf ein schlüpfriges Gebiet kommen. Diese sind nicht blos von der Disposition unseres Nervensystems unter dem Eindrucke bestimmter Töne, sonden auch von vielen Umständen abhängig, die sich jeder Beobachtung und Berechnung entziehen. Die Assoziation mit anderen Eindrücken rein zufälliger oder persönlicher Natur spielt dabei eine grosse Rolle. Der Irrthum Solcher, welche meinen, die Musik vermittele konkrete Vorstellungen, besteht daher nicht darin, dass es überhaupt nicht zur Wesenheit der Musik gehöre, Vorstellungen zu erwecken, sondern darin, dass es ihre Aufgabe sei, einen beabsichtigten Vorstellungsinhalt in zweifelloser Weise auf Andere zu übertragen. Sie hat allerdings Mittel, dem Vorstellen Richtungen und Anhaltspunkte zu geben, und so die Assoziationsthätigkeit zu beschränken und ihr bestimmte Bahnen anzuweisen; sie wirkt symbolisch; allein die Auffassung ihrer Wirksamkeit als Symbol erschöpft ihr Wesen nicht, berührt es vielmehr nur oberflächlich.*)

*) Wundt behauptet (Vorles. II. 60): „für keine Kunst hat das Symbol eine grössere Bedeutung, als für die Musik. Sobald in ihr die symbolische Bedeutung der Form aufhört, ist es überhaupt mit der Bedeutung des Kunstwerkes zu Ende. Inhalt und Form gehen hier völlig auf in einander. Das musikalische Kunstwerk reflektirt nur auf die allgemeinste Uebereinstimmung der geistigen Organisation." Unserer Anschauung nach ist es vielmehr die Uebereinstimmung der physischen Organisation, welche zum Verständnisse des musikalischen Kunstwerkes vorauszusetzen ist, und beruht dieses Verständniss keineswegs zunächst auf einer vergleichenden Thätigkeit des Geistes, sondern auf unmittelbarem Empfinden.

Allen diesen Möglichkeiten, die Musik zu betrachten, zu erfassen, ihre Eigenheiten in Systeme zu bringen, soll mit meinem Versuche noch eine wenig beachtete, aber, wie ich glaube, sehr beachtenswerthe, mit ihrem Wesen im innigsten Zusammenhange stehende beigefügt werden. Es ward bemerkt, dass die Natur und Wirkung der Töne abhängig sei von den Körpern, welchen sie ihren Ursprung verdanken. Die Welt der Erscheinungen gewann damit eine Sprache, welche von einer anderen Wesenheit, als der, welche sich dem Auge darstellt, Zeugniss giebt. Damit haben wir aber noch keineswegs alles umfasst, was wir als nothwendige Voraussetzung zur Hervorbringung von Musik erkennen. Töne, und mögen sie auch in geordneter, das Ohr angenehm berührender Weise erklingen, sind noch immer keine Musik. Und mögen wir welche Gesetze immer ihrer Anordnung vorschreiben, so werden wir doch noch Das vermissen, was wir unter Musik als Kunst verstehen. Etwas Anderes noch muss — diess verlangen wir unbedingt — in ihr zum Ausdruck kommen, als starre Gesetze der Natur, mögen sie auch noch so belehrend, in dieser Erscheinungsform auch noch so anziehend sein. Wir können uns kein Tonwerk entstanden, keines wirksam in's Leben gerufen denken, ohne die impulsive Thätigkeit des Menschen. Der Mensch bemächtigt sich der tönenden Erscheinungen in der Natur und schafft sich aus ihnen gleichsam Sprachorgane eigenster Art. Nicht kombinatorisch, nicht experimentell ist diese seine Thätigkeit, sondern geradezu produktiv. Sowie der einzelne Ton von einer Qualität des Körpers, dem er entstammt, Zeugniss giebt, und dieselbe gleichsam im Hörer lebendig werden lässt, so giebt die durch inneren Impuls bedingte Zusammenstellung von Tönen durch den Menschen von einer Qualität höherer Art Zeugniss. So sehr wir vorgeschritten sind in unserer Fähigkeit, unmittelbare Eindrücke durch Vorstellungen zu ersetzen etc. und so verwirrt sich im Laufe der geschichtlichen Entwickelung der Kunst unsere Kunstanschauungen gestaltet haben: soweit haben wir es doch noch nicht gebracht, Tongebilde als Musik zu geniessen, ohne dass uns dabei ihre Hervorbringung durch Menschen vor die Sinne geführt würde. Warum nicht? Ein durch eine Maschine in Thätigkeit versetztes Klavier würde sicher an Präzision, Geläufigkeit, Kraft u. s. w. die Leistung jedes Pianisten übertreffen. Und wie leicht wäre es unseren technischen Mitteln, ein solches zu konstruiren. Man versuche es aber einmal, selbst unserem so vielfach in seinem Kunstgeniessen beirrten, so leicht zu täuschenden, so oberflächlich berührten Konzertpublikum für die Dauer einen musikalischen Genuss dieser Art darbieten zu wollen. Wir sind überzeugt, dass die so hervorgebrachten, tönend bewegten Formen, und mögen sie die wundersamste Sinnenergetzung dargeboten haben, ebenso bald ihrer Fähigkeit, zu fesseln, verlustig gegangen sein werden, als etwa die sogenannte Kalospintechromokrene.

Es ist also ein Erforderniss der musikalischen Kunstübung, dass sich dabei Menschen in sinnlich wahrnehmbarer

Weise bethätigen. Wir haben ein gewisses Bedürfniss, den musizirenden Künstler als Solchen zu sehen, und dieses ist nicht etwa bloss Ausfluss der Neugierde; es hängt mit der Natur des Genusses zusammen, welchen wir erwarten. Wir verlangen, mehr oder weniger bewusst, dass sich die Musik, welche unser Ohr empfängt, als menschlicher Ausdruck darstelle. In möglichst vollendeter Art geschieht diess natürlich beim Sänger. Schon die blosse Hervorbringung seiner Töne versetzt jene Organe in natürliche Thätigkeit, welche wir vor allen als Ausdruck gebend zu erkennen gewohnt sind; die Bewegung der Athmungsorgane, des Mundes, der in Mitthätigkeit gebrachten Gesichtsmuskeln werden in um so höherem Grade die Wirkung des Gesanges unterstützen, je mehr sie sich mit dem darin zum Ausdruck kommenden Stimmungsgehalte oder Erregungszustande in Uebereinstimmung zeigen. Wenn die Tongebung solcher Natur ist, dass sie jeglicher Analogie mit einer natürlichen Lautausdrucksweise spottet, wenn die begleitenden Muskelbewegungen der Athmungsorgane und der Miene nicht dem im Gesange darzustellenden Affekte entspringen, sondern ihre Anregung vielleicht in einer widernatürlichen Anstrengung oder gar in einem Schmerzgefühle haben, oder wenn endlich durch absichtlich dahin zielende Uebung oder durch die Gewohnheit gänzlicher Gleichgiltigkeit gegen den Inhalt des Gesungenen die Tongebung sich von jeder Inanspruchnahme ausdruckgebender Muskelbewegungen befreit hat, wie diess nicht selten beim Koloraturgesange der Fall ist: da verliert auch der Gesang jegliche künstlerische Wirkung.

Nach dem Gesange wird mit Recht den Streichinstrumenten die meiste Seele zugeschrieben. Die Empfindlichkeit und Elastizität ihres Tones gestattet die Uebertragung der manigfaltigsten und leisesten Muskelbewegungen auf seine Bildung und Wirksamkeit. Die Intensität und der Wechsel derselben ist aber mitbedingt von dem Streben nach entsprechendem Ausdruck. Die durch das Ausdrucksbedürfniss des Körpers hervorgerufenen Muskelbewegungen übertragen sich zum grossen Theile in wahrnehmbarer Weise auf die Saiten des Instrumentes. Dazu kommt noch, dass die körperlichen Bewegungen des Instrumentisten, wenngleich durch die Behandlung seines Instrumentes in einer Weise bestimmt, welche mit dem Ausdrucke von Gemüthszuständen nichts zu schaffen hat, doch den Einwirkungen des Ausdrucksbedürfnisses nicht entzogen sind. Schlimmer steht es mit den Blasinstrumenten, welche, soweit es Solovorträge gilt, ihren Kredit nahezu gänzlich eingebüsst haben. Ihre Blüthezeit fällt mit der Diktatur eines verdorbenen Kunstgeschmackes zusammen. Das vornehmste Organ des Ausdruckes, der Mund, muss da eine seiner natürlichen Ausdrucksweise widerstrebende, ihm aufgedrungene Arbeit leisten; die Athmungswerkzeuge sind einer übermässigen Thätigkeit preisgegeben; das dabei mehr oder weniger hervorgetriebene Auge verliert seine Fähigkeit, feinere Empfindungsnuancen zu vermitteln; aber auch dem hervorgebrachten Tone selbst ver-

mögen sich wirkliche Ausdrucksbewegungen der Muskulatur nur in beschränktem Maasse zu überantworten. Und trotzdem erscheint eine Karrikatur des Ausdruckes, wie es uns der Blasinstrumentist darbietet, noch immer förderlicher für den Genuss eines musikalischen Vortrages, als Töne, deren Genesis unseren Sinnen nicht kund wird. Der Vortrag einer Flöte hinter der Scene, lässt uns, wenn wir dabei von einer etwaigen sonstigen, vielleicht dramatischen Bedeutung absehen, noch immer mindestens die Vorstellung von einem blasenden Menschen offen. Man vergegenwärtige sich aber ein Konzert, in welchem Instrumente etwa durch elektromotorische Kraft zum Tönen gebracht werden, und selbst die kühnste Vorstellungsgabe nicht das Walten menschlicher Bethätigung erscheinen liesse. Ein solches Konzert würde einen geradezu komischen Effekt hervorbringen. Man kann es mir wohl erlassen zu erklären, welche Rolle die Fähigkeit der Ausdrucksbethätigung bei anderen Instrumenten, so beim Pianoforte, sowie auch im Orchester, als dessen Verkörperung der Dirigent erscheint, zu spielen berufen ist. In der Erscheinung solcher, durch das vorgetragene Tonwerk affizirter Menschen, die zu gewissen Ausdrucksarten, wenn auch in beschränktem Maasse, bestimmt sind, besitzen wir ein Hilfsmittel, welches uns unterstützt, in den gehörten Tönen menschliche Ausdrucksformen zu erkennen. So wenig sich ein heutiges Konzertpublikum gewöhnlich klar bewusst ist, welchen Eigenheiten und Wirkungen der Musik es seine Aufmerksamkeit und Bewunderung zuzuwenden habe, so wenig möchte es doch dieses Hilfsmittel missen. In dieser Forderung bekundet sich instinktiv das lebendige Kunstbedürfniss.

Es ist natürlich, dass dort, wo die Aufgabe, künstlerisch zu wirken, ganz ihren ursprünglichen Organen, nämlich den Ausdrucksmitteln des Menschen, wieder gegeben ist, im musikalischen Drama nämlich, das Miterscheinen verkümmerter und karrikirter Ausdrucksbewegungen nicht nur nicht unterstützend, sondern vielmehr störend und verwirrend wirken muss. Die Verdeckung des Orchesters, dessen Ausdrucksweisen sich ja stäts auf den darstellenden Sänger beziehen, ist daher im musikalischen Drama eine mit den verfochtenen Kunstanschauungen in vollster Uebereinstimmung stehende Anforderung.

Es ist aber nicht etwa nur von symbolischer Bedeutung, noch die blosse Auffrischung historischer Erinnerungen, was unser Bedürfniss bestimmt, musikalische Vorträge mit den Ausdrucksformen von Menschen in Berührung gebracht zu sehen. Der musikalische Vortrag selbst muss sich als eine Ausdrucksform darstellen, wenn unserem Bedürfnisse wirklich entsprochen werden soll. Die Bedingungen zu erkennen, unter welchen das Tonwerk sich fähig zeigt, als Ausdrucksform empfunden zu werden, soll unsere Untersuchung uns Anhaltspunkte gewähren.

Die Hauptbedingung ist, dass wir es als Gesang zu fassen vermögen. — Melodie! Das ist es, was wir vor Allem vom Tonstücke fordern.

Wo es an solcher fehlt, da mangelt die Seele der Musik. Die Entwickelung unserer abendländischen Musik kennzeichnet sich als das Streben, aus den sich nach verschiedenen Bestimmungen gruppirenden Tonmassen die Melodie als siegreiches Prinzip hervorgehen und so die wunderbar an Mitteln bereicherte Kunst wieder ihrer Wesenheit nach Das werden zu lassen, was sie in ihrer ursprünglichen Einfachheit war. Und wir finden, dass, trotz allen historischen Einflüssen, die Bedingungen der Wirksamkeit dieser Melodie keine anderen geworden sind, als sie ehevor und stäts waren. Das alte Volkslied wirkt, wenn es uns nicht in verfälschter Form zugekommen ist (was leider häufig der Fall ist), noch immer mit ursprünglicher Kraft und Frische auf uns. Wie lässt sich, trotz geänderten Voraussetzungen, trotz den Wandlungen des sogenannten Geschmackes, trotz dem Schwanken ästhetischer Grundsätze, die Unmittelbarkeit und Gleichartigkeit dieses Eindruckes erklären? Wir müssen annehmen, dass da eine zufälligen Einflüssen von Aussen nicht unterworfene Potenz lebendig ist, also eine Potenz, welche die Voraussetzungen ihrer Wirksamkeit aus den Tiefen einer nie versiegenden, in seiner Wesenheit, trotz Zeit und Geschichte, unveränderten Quelle schöpft. Und diess ist der Fall. Diese Quelle ist der Mensch mit seinen Gemüthszuständen und seiner organischen, den Ausdruck solcher normirenden Anlage.

Was wir Rhythmik, Tonik, Takt, Tempo, Form nennen, ist nicht nur dieser Anlage entsprungen; es muss auch der Hauptsache nach den Anforderungen derselben getreu bleiben, wenn es ein wirksames Element der Musik sein will. Die rhythmische Anordnung der Melodie ist in der Kunstmusik wie im Volksliede, heutzutage, wie einst, abhängig von der Organisation der beim Lautausdrucke unmittelbar thätigen oder denselben begleitenden Organe des Menschen. Die Länge des Athems ist der Ausdehnung der Abschnitte der Melodie entsprechend, den begleitenden Bewegungen des gesammten Körpers analog die rhythmische Anordnung, der Zweitheiligkeit desselben, ihr vorwiegendes Zerfallen in gleichartige, zu einander in Gegensatz tretende Theile, deren Verhältniss zu einander als ein angenehmes empfunden wird, wenn es uns die Erhaltung des Gleichgewichtes eines rhythmisch bewegten menschlichen Körpers versinnlicht. Aber auch die Zurückführung der Bewegungen auf ein gleiches Maass, der Takt, findet seine Analogie und vielleicht sein Vorbild im Herzschlage, dessen modifizirbare Schnelligkeit dem Tempo konform ist. Endlich auch die Folge und Gruppirung der Töne der Höhe nach bekundet Gesetze, welche im menschlichen Lautausdrucksapparate walten und nicht vernachlässigt werden dürfen, wenn wir in der Konstruktion einer Melodie nicht eine empfindliche Verletzung der Natur entdecken oder mindestens einen Mangel an erwarteter Wirkung wahrnehmen sollen. Man hat sich leider noch nicht die Mühe gegeben, die Gesetze der Melodik in gleich eingehender Weise zu ermitteln, wie die der Harmonik. Die Ursache

davon ist wohl Mangel an einem praktischen Bedürfnisse dazu. Soweit sie sich unumstösslich und stäts gleich wirksam darstellen, werden sie nicht leicht übertreten. Die gesetzgebende Kraft, welche sie diktirt, ist nämlich noch immer lebendig in uns thätig und verlangt nach einer Kodifizirung nicht. Soweit sie aber auf den unendlichen Kombinationen beruht, welcher der konkrete Ausdruck bedarf, entziehen sie sich der Kodifizirung. Ihre Anwendung bleibt dem produktiven Genie überlassen, dessen unumschränkte Herrschaft hier beginnt. So viel glaube ich, trotz dem Abhandensein detaillirter Erforschungsresultate, behaupten zu dürfen, dass unumstössliche Gesetze der Melodieführung oder absolute Unzulässigkeiten in derselben sich auf Gesetze des Lautausdruckes oder Grenzen desselben im menschlichen Organismus zurückführen lassen.

Wenn gewisse unabänderliche Gesetze in der Gestaltung der Melodie existiren, von denen ich behaupte, dass ihre Unabänderlichkeit auf der Unabänderlichkeit der Konstruktion und der Bedürfnisse der Lautausdrucksorgane beruht, so findet doch innerhalb derselben eine unendliche Manigfaltigkeit in der Anordnung und Bewegung statt. Doch ist auch der Eindruck, den wir von dieser erhalten, in maassgebender Weise bestimmt. Wir empfangen gewisse Anordnungen leicht und gerne, empfinden andere schmerzlich, und verhalten uns wieder gegen andere gleichgiltig. Dabei sind keineswegs nur physiologische Bedingungen der Aufnahme des Eindruckes entscheidend. Diese können bei einem Melodiegebilde sogar günstiger sein, als bei einem anderen, und dennoch geschieht es, dass man dem letzteren den Vorzug giebt. Man wird eben nicht nur auf die physiologischen Bedingungen der Aufnahme der Tongebilde, sondern auch auf jene der Hervorbringung derselben Rücksicht zu nehmen haben, und da wird es sich dann herausstellen, dass unser Urtheil sich unbewusst von den Bedingungen der Hervorbringung solcher Tongebilde durch die Organe des Menschen leiten lässt, diess auch dann, wenn es zunächst nicht diese sind, durch welche uns die Töne unmittelbar überantwortet werden, sondern Instrumente. Die Uebereinstimmung von Tongebilden mit den Gesetzen, unter welchen sich solche in den Lautorganen unter entsprechenden Umständen zu gestalten pflegen, wird unbewusst wahrgenommen, und giebt einen Urtheilsmaassstab von grosser Sicherheit an die Hand. Mit unangenehmen Empfindungen, welche gewisse Tongebilde in den aufnehmenden Organen hervorrufen, weil sie mit dort wirkenden physiologischen Gesetzen in Konflikt gerathen, versöhnt man sich viel leichter, als mit der Wahrnehmung, dass solche jenes lebendigen Wahrheitsgehaltes entbehren, welchem sie ihre Uebereinstimmung mit dem Bedürfnisse der Lautausdrucksorgane verdanken. Die schreiendsten Dissonanzen verlieren das Verletzende, sobald den höheren Anforderungen an den Ausdruck entsprochen wird, und das in seiner sinnlichen Wirkung wohlthuendste Tongebilde wird schliesslich

verworfen, wenn wir in ihm nichts weiter zu entdecken vermögen, als Ohrenkitzel.

Wir gelangen dahin, zu behaupten, dass ausser den bereits feststehenden, die Anordnung von Tongebilden bedingenden Gesetze, welche sich auf die Bedürfnisse des Lautausdrucks-Apparates zurück führen lassen, noch andere, ebenfalls auf diesen beruhend, wirksam sind, die jedoch, weil sie aus grösseren Komplikationen hervorgehen und auch an ihrer Ursprungsstätte zu wenig untersucht worden sind, sich der Feststellung bisher entzogen haben, wenngleich sie sich dem unbewussten, durch den blossen Eindruck bestimmten Urtheile sofort aufdrängen. Wir müssen aber noch einen Schritt weiter gehen, um zur eigentlichen Ursprungsstätte der Kunst zu gelangen.

Bis jetzt sind wir noch immer nicht darüber hinausgekommen, Bedingungen, sei es in den aufnehmenden oder produzirenden Organen erkannt zu haben, welchen sich Tongebilde anzubequemen haben, wenn sie unsere Genehmigung erfahren wollen. Innerhalb dieser Bedingungen ist aber eine unendliche Freiheit in der Anordnung von Tönen möglich. Welche Mächte sind nun hierbei wirksam und mit welchem Erfolge? Sicher nicht Zufall oder Willkür. Derjenige, welcher seine Tongebilde feststehenden Gesetzen anzubequemen vermag, wird desshalb allein sicher noch nicht als Tondichter gelten dürfen. Aber auch sein Geschick, die Tonmassen so anzuordnen, dass sie sich den physiologischen Anforderungen der aufnehmenden Organe fügen, wird noch nicht genügen, denselben echten Kunstwerth zu verleihen. Eine impulsive Kraft muss sich der tönenden Elemente bemächtigen und sie in ihrer Anordnung bestimmen; sie ist es, deren Walten wir in der Aufnahme der so gewordenen Tongebilde wirkend fühlen; ein lebenspendender Hauch aus der Ursprungsstätte alles Werdens berührt uns und steigert auch unser Wesen zu erhöhter Bethätigungslust, wenn wir den Segen der Kunst erfahren. Diese impulsive Kraft gewinnt zuvörderst Gestalt in den Bewegungen der Ausdrucksorgane; diese aber theilen sich den ihre leisesten Regungen aufnehmenden Tongebilden mit, und übertragen sich in ihnen in geläuterter Form auf den Zuhörer. Mit dem Ausdrucke der Miene und Geberde hat das echte Kunstwerk die unmittelbare, auf Zustände menschlicher Lust und menschlichen Leides leitende Wirkung gemein; darin liegt seine Tiefe. Seine Bedeutung und seinen Werth erhält es aber dadurch, dass es diesen Ausdruck läutert und klärt, dass es ihm zugleich eine Empfänglichkeit zu gewinnen weiss, welche seine Wirksamkeit konzentrirt und steigert. In der Fähigkeit, sich der Mittel der Kunst in der Art zu bedienen, dass sie als Ausdruck verstanden und durch sie Gemüthszustände auf andere übertragen werden, besteht die Schaffenskraft des Künstlers.

Ein Beispiel möge dazu dienen, das Gesagte zu erläutern. Wir wählen die Arie der Doña Anna aus Mozart's „Don Juan“ „*Or sai, chi l'onore,*“

über deren künstlerische Bedeutung und Wirksamkeit von Niemandem ein Zweifel erhoben werden dürfte.

In treffendster Weise ist in derselben dem edlen Zorne der Doña Ausdruck verliehen. Nicht als augenblicklicher Ausbruch, der ihn erregenden That folgend, stellt sich derselbe dar. Seine Heftigkeit ist gemildert, dagegen hat sein Ausdruck konstante Nahrung und Energie erhalten durch das zu kräftigem Entschluss gediehene Gefühl der Entrüstung, welches die Erinnerung an die That und die Aussicht auf Rache nimmer erlahmen lassen. Tiefer Schmerz ist mit ihm gepaart und theilt seinen Aeusserungen dort, wo sie nicht den Ausdrucks-Apparat ausschliesslich in Anspruch nehmen, sein Gepräge mit. Welche Ausdrucksformen wird dieser Erregungszustand annehmen? „Der Zorn rüstet alle äusseren Glieder mit Kraft; vorzüglich aber waffnet er diejenigen, die zum Zerstören geschickt sind — alle Bewegungen sind eckig und von der äussersten Heftigkeit; der Schritt ist schwer, gestossen, erschütternd. — Zorn hat wegen innerlicher Erhitzung nur einen sehr kurzen Athem; aber wie schnell wird dieser Athem, so oft er verhaucht, wieder ersetzt, um die Worte mit eben der Geschwindigkeit hinzuströmen, womit die Seele ihre Gedanken entwickelt. — Eben der Zorn, dessen Rede in einem so heftigen, reissenden Strome einherbraust, wie gerne pfeift er in die höheren Töne hinein!“ Dieser Charakterisirung Engel's („Ideen zu einer Mimik“) stellen wir die Darwin's in seinem Werke „Der Ausdruck der Gemüthsbewegungen“ gegenüber: „Unter dem mächtigen Einflusse dieser Erregung ist die Thätigkeit des Herzens bedeutend beschleunigt oder kann auch sehr gestört sein — die Respiration ist beschwerlich, die Brust hebt sich mühsam, und die erweiterten Nasenflügel zittern. Häufig zittert der ganze Körper. Die Stimme ist affizirt — das Muskelsystem ist gewöhnlich zu heftiger, beinahe tobsüchtiger Thätigkeit angeregt. Aber die Geberden eines Menschen in diesem Zustande weichen gewöhnlich von den zwecklosen Wendungen und Kämpfen eines vom wüthendsten Schmerz Geplagten ab, denn sie stellen mehr oder weniger deutlich die Handlung des Kämpfens oder Sichherumschlagens mit einem Feinde dar. — Immer ist das Herz und die Zirkulation affizirt — das Athemholen ist gleicherweise affizirt, die Brust hebt sich schwer und die erweiterten Nasenlöcher zittern. — Das gereizte Gehirn giebt den Muskeln Kraft und gleichzeitig dem Willen Energie. — Zorn und Indignation, diese beiden Seelenzustände, weichen von der Wuth nur dem Grade nach ab. — Im Zustande des mässigen Zornes ist die Thätigkeit des Herzens ein wenig vermehrt; — auch die Respiration ist ein wenig beschleunigt.“

Betrachten wir nun, welche von diesen charakteristischen Symptomen, soweit sie auf den Zustand Doña Anna's Anwendung finden, in den Tönen Mozart's, ganz abgesehen von der sie begleitenden dramatischen Darstellung, Ausdruck gefunden haben und in welcher Art.

Vorerst die Zeitfolge der Töne. In wie weit finden wir die Ausdrucksbewegungen des Körpers in ihr wiedergegeben? Zunächst die Bewegung des Pulses oder Herzens. Dieselbe erscheint im Zorne beschleunigt. Nehmen wir die Zahl der Pulsschläge in normalem Zustande mit 72 in der Minute an (Vierordt „Grundriss der Physiologie")*), so wird sich eine Steigerung der Pulsfrequenz in einem Erregungszustande, gleich dem der Doña Anna, auf etwa 120 Schläge in der Minute ergeben. Im Tempo der Arie entspricht dieser Schnelligkeit die Aufeinanderfolge der Viertelnoten, welche trotz des vorgezeichneten *Alla breve*-Taktes sich sehr markant herausheben, indem im Gesange die zweiten Viertel der Takte häufig ein besonderes Gewicht erhalten. Wir finden also die hervorstechendsten Momente der Bewegung in Uebereinstimmung mit der dem dargestellten Erregungszustande entsprechenden Pulsfrequenz. Der Athem ist kurz. Im Zustande vollkommener Körperruhe beträgt die Zahl der Athemzüge nach Vierordt durchschnittlich 12 in der Minute. Im angenommenen Tempo werden dreissig Takte den Zeitraum einer Minute ausfüllen. In dem gerade diese Taktzahl umfassenden Abschnitte vom Beginn der Arie bis zur Wiederholung („*or sai chi l'onore*") erfordert die Melodie 15 Athemzüge. Diese Beschleunigung entspricht vollkommen dem nicht durch einen momentanen Impuls heftig erregten, wohl aber zu rascherer Bethätigung gesteigerten Zustande der Doña Anna. Zu bemerken ist der stossweise wirkende Athem, welcher gleich beim jedesmaligen Einsatze seine volle Kraft zusammennimmt, um mit den zwei Vierteln des nächsten Taktes kurz abzubrechen und in den folgenden Pausen in raschem und tiefem Zuge zu neuem Stosse auszuholen. Der schnell verhauchte Athem wird, um mit Engel's Worten zu reden, rasch wieder ersetzt. Auch das Zittern des Körpers findet seinen Ausdruck in der Begleitung. So viel von der Uebertragung der Bewegung innerer Organe auf die Tonschöpfung. Auch die im starken Erregungszustande in Mitanspruch genommenen äusseren Körpertheile, so namentlich die Extremitäten, theilen ihre Thätigkeit der Tonbewegung mit. Die Eckigkeit und Heftigkeit der Bewegungen der mit Kraft ausgerüsteten äusseren Glieder, namentlich den schweren, gestossenen, erschütternden Schritt — wer fände sie nicht in den scharfen Rhythmen der Melodie, in den hinaufstürzenden Zweiunddreissigstel-Triolen der Bässe, in den punktirten Noten des dritten und fünften Taktes, in den den schlechten Takttheilen Gewicht verleihenden Noten, in dem alle Athemkraft konzentrirenden Aufschrei auf dem zweigestrichenen a, mit dem lange zurückgehaltenen Abschlusse, zu welchem, wie von bangem Druck befreit, rasch herabrollende Sechszehntel führen. In der tonischen Anordnung finden wir heftig hervorgestossene

*) Nach Hermann von Mayer („das Herz") beträgt der Pulsschlag in den ersten Lebensjahren in der Minute 120, im späteren Kindesalter 80—90, bei gesunden Erwachsenen 70, bei Greisen etwa 50—60. Rollet („Physiol. des Blutes") nimmt an, dass die Zahl der Herzschläge beim erwachsenen gesunden Manne im Mittel 71—72 in der Minute betragen.

über deren künstlerische Bedeutung und Wirksamkeit von Niemandem ein Zweifel erhoben werden dürfte.

In treffendster Weise ist in derselben dem edlen Zorne der Doña Ausdruck verliehen. Nicht als augenblicklicher Ausbruch, der ihn erregenden That folgend, stellt sich derselbe dar. Seine Heftigkeit ist gemildert, dagegen hat sein Ausdruck konstante Nahrung und Energie erhalten durch das zu kräftigem Entschluss gediehene Gefühl der Entrüstung, welches die Erinnerung an die That und die Aussicht auf Rache nimmer erlahmen lassen. Tiefer Schmerz ist mit ihm gepaart und theilt seinen Aeusserungen dort, wo sie nicht den Ausdrucks-Apparat ausschliesslich in Anspruch nehmen, sein Gepräge mit. Welche Ausdrucksformen wird dieser Erregungszustand annehmen? „Der Zorn rüstet alle äusseren Glieder mit Kraft; vorzüglich aber waffnet er diejenigen, die zum Zerstören geschickt sind — alle Bewegungen sind eckig und von der äussersten Heftigkeit; der Schritt ist schwer, gestossen, erschütternd. — Zorn hat wegen innerlicher Erhitzung nur einen sehr kurzen Athem; aber wie schnell wird dieser Athem, so oft er verhaucht, wieder ersetzt, um die Worte mit eben der Geschwindigkeit hinzuströmen, womit die Seele ihre Gedanken entwickelt. — Eben der Zorn, dessen Rede in einem so heftigen, reissenden Strome einherbraust, wie gerne pfeift er in die höheren Töne hinein!" Dieser Charakterisirung Engel's („Ideen zu einer Mimik") stellen wir die Darwin's in seinem Werke „Der Ausdruck der Gemüthsbewegungen" gegenüber: „Unter dem mächtigen Einflusse dieser Erregung ist die Thätigkeit des Herzens bedeutend beschleunigt oder kann auch sehr gestört sein — die Respiration ist beschwerlich, die Brust hebt sich mühsam, und die erweiterten Nasenflügel zittern. Häufig zittert der ganze Körper. Die Stimme ist affizirt — das Muskelsystem ist gewöhnlich zu heftiger, beinahe tobsüchtiger Thätigkeit angeregt. Aber die Geberden eines Menschen in diesem Zustande weichen gewöhnlich von den zwecklosen Wendungen und Kämpfen eines vom wüthendsten Schmerz Geplagten ab, denn sie stellen mehr oder weniger deutlich die Handlung des Kämpfens oder Sichherumschlagens mit einem Feinde dar. — Immer ist das Herz und die Zirkulation affizirt — das Athemholen ist gleicherweise affizirt, die Brust hebt sich schwer und die erweiterten Nasenlöcher zittern. — Das gereizte Gehirn giebt den Muskeln Kraft und gleichzeitig dem Willen Energie. — Zorn und Indignation, diese beiden Seelenzustände, weichen von der Wuth nur dem Grade nach ab. — Im Zustande des mässigen Zornes ist die Thätigkeit des Herzens ein wenig vermehrt; — auch die Respiration ist ein wenig beschleunigt."

Betrachten wir nun, welche von diesen charakteristischen Symptomen, soweit sie auf den Zustand Doña Anna's Anwendung finden, in den Tönen Mozart's, ganz abgesehen von der sie begleitenden dramatischen Darstellung, Ausdruck gefunden haben und in welcher Art.

Vorerst die Zeitfolge der Töne. In wie weit finden wir die Ausdrucksbewegungen des Körpers in ihr wiedergegeben? Zunächst die Bewegung des Pulses oder Herzens. Dieselbe erscheint im Zorne beschleunigt. Nehmen wir die Zahl der Pulsschläge in normalem Zustande mit 72 in der Minute an (Vierordt „Grundriss der Physiologie")*), so wird sich eine Steigerung der Pulsfrequenz in einem Erregungszustande, gleich dem der Doña Anna, auf etwa 120 Schläge in der Minute ergeben. Im Tempo der Arie entspricht dieser Schnelligkeit die Aufeinanderfolge der Viertelnoten, welche trotz des vorgezeichneten *Alla breve*-Taktes sich sehr markant herausheben, indem im Gesange die zweiten Viertel der Takte häufig ein besonderes Gewicht erhalten. Wir finden also die hervorstechendsten Momente der Bewegung in Uebereinstimmung mit der dem dargestellten Erregungszustande entsprechenden Pulsfrequenz. Der Athem ist kurz. Im Zustande vollkommener Körperruhe beträgt die Zahl der Athemzüge nach Vierordt durchschnittlich 12 in der Minute. Im angenommenen Tempo werden dreissig Takte den Zeitraum einer Minute ausfüllen. In dem gerade diese Taktzahl umfassenden Abschnitte vom Beginn der Arie bis zur Wiederholung („*or sai chi l'onore*") erfordert die Melodie 15 Athemzüge. Diese Beschleunigung entspricht vollkommen dem nicht durch einen momentanen Impuls heftig erregten, wohl aber zu rascherer Bethätigung gesteigerten Zustande der Doña Anna. Zu bemerken ist der stossweise wirkende Athem, welcher gleich beim jedesmaligen Einsatze seine volle Kraft zusammennimmt, um mit den zwei Vierteln des nächsten Taktes kurz abzubrechen und in den folgenden Pausen in raschem und tiefem Zuge zu neuem Stosse auszuholen. Der schnell verhauchte Athem wird, um mit Engel's Worten zu reden, rasch wieder ersetzt. Auch das Zittern des Körpers findet seinen Ausdruck in der Begleitung. So viel von der Uebertragung der Bewegung innerer Organe auf die Tonschöpfung. Auch die im starken Erregungszustande in Mitanspruch genommenen äusseren Körpertheile, so namentlich die Extremitäten, theilen ihre Thätigkeit der Tonbewegung mit. Die Eckigkeit und Heftigkeit der Bewegungen der mit Kraft ausgerüsteten äusseren Glieder, namentlich den schweren, gestossenen, erschütternden Schritt — wer fände sie nicht in den scharfen Rhythmen der Melodie, in den hinaufstürzenden Zweiunddreissigstel-Triolen der Bässe, in den punktirten Noten des dritten und fünften Taktes, in den den schlechten Taktheilen Gewicht verleihenden Noten, in dem alle Athemkraft konzentrirenden Aufschrei auf dem zweigestrichenen a, mit dem lange zurückgehaltenen Abschlusse, zu welchem, wie von bangem Druck befreit, rasch herabrollende Sechszehntel führen. In der tonischen Anordnung finden wir heftig hervorgestossene

*) Nach Hermann von Mayer („das Herz") beträgt der Pulsschlag in den ersten Lebensjahren in der Minute 120, im späteren Kindesalter 80—90, bei gesunden Erwachsenen 70, bei Greisen etwa 50—60. Rollet („Physiol. des Blutes") nimmt an, dass die Zahl der Herzschläge beim erwachsenen gesunden Manne im Mittel 71—72 in der Minute betragen.

hohe Töne, weite und grelle Tonabstände, eine weichere, schmerzbekundende Melodik nur dort, wo die Erinnerung an den Vater in den Vordergrund tritt. Dabei durchaus jene tonische Klarheit und Entschiedenheit, welche entnehmen lässt, dass es sich hier nicht um eine momentan verursachte, elementar hervorbrechende Erregung, sondern um einen geklärten, dauernden, entschlusskräftigen Zustand handelt.

Man wird vielleicht diesem Beispiele entgegensetzen, dass es ja dabei dem dramatischen Tondichter darum zu thun sein musste, der Sängerin mit seiner Musik die Möglichkeit dramatischer Aktion offen zu lassen und dieselbe zu unterstützen. Auf blosse Absichten aber lässt sich die Wirkung der Arie, wie überhaupt die irgend eines Kunstwerkes von Bedeutung, nicht zurückführen. Der Künstler schafft unbewusst, und alle die überraschenden Uebereinstimmungen seines Tongebildes mit den in den Ausdrucks-Apparaten herrschenden Bewegungen sind nicht Ergebniss der Beobachtung, sondern Produkt eines unmittelbaren, in ihm wach gewordenen Dranges nach Ausdruck, welcher alle seine natürlichen Erscheinungen auf die mit der Empfindlichkeit und Beweglichkeit eines Ausdrucksmittels ihm zu Gebote stehende Tonwelt überträgt.

Die italiänischen Krankenexile.

Von Dr. E. Grysanowski.

Der ärztliche Beruf ist ein schwerer, und seine Schwierigkeiten liegen nicht nur in ihm, d. h. in den Beziehungen zwischen dem Arzt und der Krankheit, sondern auch um ihn herum (wenn man so sagen darf), d. h. in den Beziehungen zwischen dem ärztlichen Thun und dem beobachtenden Publikum, zu dem in erster Linie die Angehörigen des Kranken selbst gehören. Das ärztliche Thun also könnte mit gutem Recht auf eine nachsichtige Beurtheilung Anspruch machen, wenn das Publikum vernünftig genug wäre, den idealen Werth desselben nicht an seinen realen Erfolgen zu messen, sondern es als den natürlichen Ausdruck des Missverhältnisses zu würdigen, welches in der ganzen Heilkunst zwischen Wollen und Können obwaltet. Von dem wahren Können oder Nichtkönnen der Aerzte weiss aber das Publikum, trotz seinen täglichen Erfahrungen, so gut wie gar nichts: seine Hoffnungen und Erwartungen sind meistens grösser als seine Urtheilsfähigkeit, und so wird das überschätzte Können zum unausführbaren Sollen, die Erfolge des Arztes aber, welche von ganz andern Dingen abhangen als von seinem Können und Wollen, werden zum alleinigen Maassstabe seines Verdienstes gemacht. Natürlich kommt es hierbei nie zu einer gerechten Würdigung dieses Verdienstes, sondern nur zu Ueberschätzungen oder Unterschätzungen: der berühmte Arzt darf ungestraft sündigen; der obscure braucht nur die Schwächen seiner Kunst zu zeigen, um verdammt zu werden.

Also nicht Nachsicht sollte der Arzt beanspruchen, sondern Gerechtigkeit. Aber worin besteht Gerechtigkeit in diesem Falle? Wenn das Verdienst des Arztes weder an der Härte und Widerwärtigkeit seiner Arbeit noch an seinen sogenannten Erfolgen gemessen werden kann, so wird man es an der Korrektheit oder Genialität seines Handelns messen müssen, und da der Laie nie oder fast

nie im Stande ist diese Korrektheit zu beurtheilen, d. h. das Thun des Arztes mit den Regeln der Kunst zu vergleichen, so wird er die gewünschte Gerechtigkeit ebensowenig üben können wie eine verständige Nachsicht, und es fragt sich nun, was der stäts verkannte, weil unerkennbare, Arzt zu thun habe, um sich gegen die unvermeidlichen und unwillkürlichen Ungerechtigkeiten seiner Klienten und gegen die praktischen Folgen dieser Ungerechtigkeiten einigermaassen zu schützen.

Solange seine Kunst ein Zunftmysterium bleibt, und die Profanen es nicht „wagen weise zu sein": so lange wird der Arzt sich als das geriren müssen (oder geriren zu müssen glauben), wofür er gehalten wird, also als Priester und Adept: und hierin liegt der Grund zu jener ärztlichen Diplomatie, die man so gern (und zwar mit vollem Recht) als Charlatanerie bespöttelt, die aber doch innerhalb gewisser, durch Menschenkenntniss und mehr noch durch die Kenntniss der kranken Menschennatur gebotener Grenzen eine relative Berechtigung hat.

Diese ärztliche Diplomatie ist so alt wie die ärztliche Kunst selbst. Schon Hippokrates sagt, die Heilkunst beruhe auf Dreien: dem Kranken, der Krankheit und dem Arzte, der sich mit dem Kranken gegen die Krankheit zu verbünden habe. In den Instruktionen, welche Galen den Aerzten über ihr Verhalten gegen den Kranken giebt, wird dieser hippokratische Spruch als ganz besonders passendes Thema für ein Gespräch am Krankenbett empfohlen, wenngleich es auch Fälle gebe, wo der Kranke nicht als Bundesgenosse, sondern als unmündiges Wesen behandelt werden müsse. Solche Patienten, meint Galen, sollte der Arzt entweder durch leichtes Geschwätz amüsiren oder durch strenge Rede in Ordnung halten: auch die Häufigkeit der Besuche, ja selbst die Art der Behandlung solle, wofern daraus kein grosser Schaden erwächst, dem Geschmack der Patienten angepasst werden; wo es aber auf genaue Befolgung sehr missliebiger Verordnungen ankommt, da sorge der Arzt dafür, dass er von seinem Patienten bewundert und womöglich wie ein höheres Wesen verehrt werde, was er durch nichts sicherer erreichen könne, als durch prompte Diagnosen und Prognosen.

Natürlich kommt es auf die Promptheit der Diagnosen weit mehr an als auf ihre Richtigkeit, von der man sich erst nach Tagen oder Wochen überzeugen kann. Schönlein rühmte sich, einem eintretenden Patienten den *Morbus Brightii* angesehen zu haben: es war freilich *post prandium*, und möglicherweise war die Diagnose falsch, aber der Eindruck auf den Kranken war ohne Zweifel ein grosser. Orakel fragen nicht, sie wissen. Es giebt auch in England einen Arzt, und zwar einen sehr tüchtigen, der sich seit Jahren damit beschäftigt, die spezifischen Physiognomieen der einzelnen Krankheiten zu studiren, in der Hoffnung, der praktischen Diagnostik, die unter dem Wust ihrer Apparate zu ersticken droht, eine einfachere und weniger groteske Gestalt zu verleihen, sich selbst aber, der Galenischen Regel gemäss, von seinen Kranken wie ein höheres Wesen verehren und bewundern zu lassen.

Die Diagnose ist, wie man sieht, auch heute noch der Schwerpunkt der praktischen Medizin, ganz wie sie es zu Zeiten Galen's war. Nur ist man weniger aufrichtig als damals und prätendirt in der Diagnostik eine wirkliche Grundlage zur Therapie gefunden zu haben, während in Wahrheit die Vervollkommnung der Diagnostik eher zu einer Verflüchtigung als zu einer Befestigung der Therapie geführt hat. *Nil nocuisse*, sagte Galen; — *„La médicine c'est l'intention de guérir"*, sagte Lamartine, eben weil er kein Arzt war; denn wäre er Arzt gewesen, so hätte er es nur gedacht.

Dass wir in diesen beiden Aphorismen das Facit der ganzen Medicin, oder richtiger das Alpha und das Omega ihrer zweitausendjährigen Geschichte vor uns

haben; dass uns diess weder überraschen noch betrüben noch auch ängstigen darf; ja dass es traurig mit der allgemeinen Weltordnung aussehen würde, wenn es anders wäre: das sind Betrachtungen, bei denen wir hier nicht verweilen dürfen. Wohl aber interessirt es uns zu untersuchen, in welcher Weise dieses Missverhältniss zwischen dem ärztlichen Wollen und Können auf das Verhalten des Arztes zu seinen Patienten reagiren muss.

Wäre der Arzt sich selbst über diese Dinge klar, und könnte er sich offen darüber zu seinen Patienten aussprechen, so wäre jede Schwierigkeit beseitigt. Da aber, in neun Fällen unter zehn, diese Beseitigung der Schwierigkeiten auch zur Beseitigung des Arztes führen würde, so zieht es der Arzt vor, die Schwächen seiner Kunst weder seinen Kranken noch auch sich selber klar zu machen. Die Motive, die ihn dabei leiten, sind oft edler als man glauben sollte, und wären sie auch nicht edel, so blieben sie immer noch verständlich und natürlich.

Jede lang andauernde Behandlung eines Kranken hat für den ehrenwerthen Arzt etwas unaussprechlich Ermüdendes; denn je länger die Behandlung währt, um so deutlicher treten ihre Schwächen hervor, und um so schwerer wird es dieselben durch Wechseln der Verordnungen, durch Palliativmittel und durch Wegphilosophiren der Nichterfolge vor dem Patienten zu verbergen. Man hat die Aerzte so oft in Verdacht, sie zögen die Kuren absichtlich in die Länge. Als ob das je in ihrer Macht stände! Wenn er mir nur meine Todten nicht erweckt, rief Pluto zitternd, als Hippokrates in die Unterwelt kam. Aber während man mit solchem Verdacht dem Können der Aerzte zu viel Ehre erweist, begeht man andererseits eine Ungerechtigkeit gegen ihr Wollen. „Mögen Sie nie Ihr Bein brechen“, sagte ein englischer Chirurg zu einem Bekannten, „sollten Sie aber doch das Unglück haben, so wünsche ich, es geschähe vor meiner Thür.“ Diese beiden Wünsche widersprechen einander durchaus nicht und schliessen nicht aus, dass der Arzt den eventuellen Beinbruch nach seinem besten Können behandeln würde. Allerdings sind nicht alle Aerzte edel und loyal genug, um jene geistige Qual zu empfinden, die die lange und aussichtslose Behandlung eines leidenden und hoffenden Patienten zu bereiten pflegt; des Gefühls der Ermüdung aber und des Ueberdrusses sind sie wohl alle fähig, sie mögen Menschenfreunde oder Gaukler sein: und gesellt sich dann zu dieser Ermüdung noch das Bewusstsein einer wahren intellektuellen Verlegenheit, so kann der Arzt seiner peinlichen Lage nur noch durch eine zeitweilige Trennung von seinem Patienten ein Ende machen.

Das ist auch heutzutage nicht eben schwer. Das Reisen wird mit jedem Jahre — zwar reizloser aber doch billiger: fast jeder kann es erschwingen, und wem es nicht vom Arzt verschrieben wird, der verschreibt es sich selber. Obgleich also der Arzt seine Patienten nur zu seiner Erholung auf's Land schickt, so braucht er sich keiner Herzlosigkeit dabei schuldig zu fühlen, erstens weil der Patient, dessen er überdrüssig ist, auch des Arztes überdrüssig geworden ist, sobald er alle seine Mittelchen durchkostet hat, — und zweitens, weil der Arzt den scheidenden Patienten nicht hilflos lässt, sondern ihn einer Stellvertreterin zuweist, deren heimliche Dienste er wohl zu schätzen weiss, und deren Konkurrenz er nicht zu fürchten braucht, — der gütigen Mutter Natur. Hat die Natur, wie Hufeland sagt, zwei Feinde zu bekämpfen, die Krankheit und den Arzt, so bleibt nach der Trennung vom Arzte nur der normale Zweikampf übrig, zwischen Krankheit und Natur, und hierbei könnte man sich beruhigen.

Leider aber ist die „Natur“, um deren Dienste es sich hier handelt, in den meisten Fällen nur eine Zofe Aesculaps mit ärztlich-pharmaceutischen Gewohnheiten, die zwar nicht mit Kräutern und Alcaloiden, aber doch mit thermalen und

klimatischen Mixturen kuriren will. Und hier fragt es sich allerdings, ob der Arzt, der seinen Kranken zu irgend einer der unzähligen Quell-Nymphen Deutschlands oder zu irgend einem wunderthätigen *Genius loci* in's Ausland schickt, nicht einen Verrath begeht an jenem hippokratischen Bündniss und, ohne es zu wollen und zu wissen, mit der Krankheit gegen den Kranken sich verschwört.

Von den „Badereisen“ wollen wir hier nicht reden. Sie sind oft verderblich, zuweilen auch nützlich, und „was das Wasser nicht thut, das thun die Gäste“, die Zerstreuungen, die Musse, die Aenderung der Lebensweise. In einem deutschen Bade giebt es kein Heimweh, kein Gefühl von Verlassenheit: da spricht man deutsch, gleichviel ob gut oder schlecht, und wird man der Sache müde, so reist man nach der nicht allzu fernen Heimath: drei, höchstens sechs Wochen umfassen alle Freuden und alle Leiden einer Badereise.

Ganz anders aber verhält es sich mit jenen Krankenexilen, deren Dauer nach Monaten, auch wohl nach Jahren sich bemisst, und welche „fern von der lieben Heimath“ im Lande der Sirenen und der Cyclopen oder an noch entlegeneren Gestaden abgebüsst werden. Hier handelt es sich um klimatische Kuren, und wären die Klimata das, wofür die Aerzte sie zu halten belieben, so liesse sich, theoretisch wenigstens, nichts gegen solche Kuren einwenden. Wer endemischen und lokalen Schädlichkeiten, deren Beseitigung nicht in seiner Gewalt steht, aus dem Wege gehen will, wer die Entwickelung ererbter Krankheitskeime verzögern oder gar verhindern will, der suche sich ein passenderes klimatisches Medium: in Büchern wird er es bald finden.

Aber Klimata sind erschrecklich komplizirte Rezepte, deren Ingredientien kein Arzt verschreiben, kein Apotheker liefern oder wägen kann. Sie sind was sie sind und haben nur wenig mit dem Durchschnittsbilde gemein, das die Lehrbücher von ihnen entwerfen. Und hieraus ergeben sich gewisse Nachtheile und Gefahren, die wir sogleich näher besprechen werden, die wir aber vollständig erst dann werden würdigen können, wenn wir das Verlockende dieser klimatischen Rezepte, also das psychologische Ingrediens derselben in Erwägung gezogen haben.

Die Wichtigkeit dieses psychologischen Elements kann kaum überschätzt werden, weil es sich hier fast immer um gebildete und wohlhabende Patienten handelt, welche (zumal wenn sie eine sogenannte klassische Erziehung genossen haben) mit der Aussenwelt eine Menge von intellektuellen und ästhetischen Beziehungen haben, von denen der rohe Mensch nichts weiss. Und hierbei müssen wir ein wenig verweilen, da der Zusammenhang zwischen klassischer Bildung und dem Thema dieses Aufsatzes nicht Jedem ohne Weiteres klar sein dürfte.

Zunächst ist zu erwägen, dass unter den Krankheiten, die mit Exil bestraft zu werden pflegen, die Skrophulosis und die Tuberkulosis die wichtigsten sind. Zwar sind diess nicht sowohl Krankheiten als Krankheitskategorien, die eine grosse Zahl nach Ursache und Heilanzeige verschiedener Leiden umfassen; doch muss man oft die Dinge nehmen, wie sie heissen, nicht wie sie sind, und jedenfalls hatte man die für Deutschland ganz richtige Beobachtung gemacht, dass alle jene Leiden, trotz ihrer sonstigen Verschiedenheit, in der warmen und sonnigen Jahreszeit weniger lästig sind als in der kalten und sonnenlosen. Der Süden aber, — das weiss man doch auch ohne gereist zu sein — ist sonniger und wärmer als der Norden. Also — schicke man skrophulöse Kinder, Schwindsüchtige und Schwindsuchtskandidaten, kurz alles was sich hinter dem Ofen kränker fühlt als auf grüner Flur, nach glücklicheren, weil südlicheren, Zonen. Dabei kommt es weniger auf den Breitengrad als auf die Isotherme an: warum sollten wir nach Cairo, nach Algier oder nach Madeira gehen, wenn Italien dicht vor unsern Alpenthoren liegt? Nicht nur ist Italien das schönste der Länder,

sondern auch die Reise dahin ist so schön, dass man leicht den Zweck derselben über ihrer Schönheit vergessen und es machen könnte wie ein ostpreussischer Querkopf, der zu Fuss nach Rom reiste und an der Porta del Popolo befriedigt umkehrte.

Ob und inwieweit der obige Syllogismus richtig ist, soll später untersucht werden: hier interessirt uns nur das Thatsächliche. So denkt, so fühlt, so handelt man in Deutschland, und es ist nicht schwer, die Spuren jenes Dranges nach Licht und Wärme bis in jene frühesten Zeiten der Völkerwanderung zu verfolgen, als die Goten zum ersten Mal (um eine glückliche Wendung Hans von Wolzogen's zu gebrauchen) „mit ihren blauen Kinderaugen" über die Alpen in die schöne Welt des Augusteischen Kaiserreichs schauten.

Um diesen Drang zu fühlen, bedarf es keiner Krankheit und keiner ärztlichen Weisheit: er ist ein Charakterzug aller arischen Völker, scheint aber gerade in dem Boden des deutschen Gemüths ganz besonders empfängliche Keime befruchtet zu haben, — Keime, wie sie vielleicht kein anderer Kulturboden in sich barg.

Man spricht von der grossen allgemeinen Renaissance des dreizehnten Jahrhunderts, aber man kann auch von einer spezifisch deutschen Renaissance des neunzehnten Jahrhunderts reden, die an Leidenschaftlichkeit der Aeusserung jene mittelalterliche um Vieles übertraf. Sie liess den Deutschen nur noch mit seinen Füssen auf dem Strassenpflaster seiner Heimath stehen, während er mit Kopf und Herz hoch in die Wolken des Helikon hineinragte, wo ihn selbst der Kanonendonner der Schlacht bei Jena nicht zu stören vermochte. Und in der That: sind wir nicht die geistigen Söhne des alten Hellas! „Seht die Brüste, die euch säugten", ruft Wilhelm Müller, der Philhellene, und hat nicht Herder unsere Sprache eine Schwester der griechischen genannt? Wir singen in sapphischen, in alkäischen Strophen, und, dank der unvergleichlichen Plastizität unserer Sprache, besitzen wir, was kein anderes Volk besitzen kann, das homerische Heldengedicht in homerischen Rhythmen und homerischem Wortgefüge.

Allerdings ist die heutige Generation dieser Gefühlsphase schon entwachsen, aber man braucht nur einen flüchtigen Blick in unsere Klassiker zu werfen, um sich von der Tiefe und Innigkeit jenes deutschen Griechenthums zu überzeugen, welches in Wieland und Herder, in Platen und Voss, in Schiller und Goethe seine edelsten Vertreter hatte. Schiller weinte den Göttern Griechenlands wie etwas Unwiederbringlichem nach; Heine, dem sie das ewig Gegenwärtige geblieben waren, sank weinend der armlosen Göttin im Louvre zu Füssen, ehe er auf das Krankenbett sich legte, von dem er sich nicht wieder erhob. Das war Euphorion, der Sohn Faust's und Helena's, der in den Herzen deutscher Dichter und in den Köpfen deutscher Philologen spukte, und der selbst in den vornehmen Salons der Berliner Schöngeister muthwillig sein Wesen trieb. „Ein Paar homerische Verse", so spricht Wilhelm v. Humboldt, „und wären sie aus dem Schiffskatalog, würden mir im Augenblick des Todes, besser als irgend ein Juwel neuerer Litteraturen, das Gefühl des Ueberschwankens aus der Menschheit in die Gottheit verschaffen." Und Lehrs, der „pietistische Heide" (wie Nitzsch ihn nannte), dem das Wort Mythologie verhasst war, weil er in dem Mythos den Lehrbegriff und die Offenbarung der griechischen Religion verehrt wissen wollte, vermochte in jener trunkenen Aeusserung des ältern Humboldt nichts als den Ausdruck eines normalmenschlichen Enthusiasmus zu erblicken. Selbst der kühle Hegel, welcher nicht recht wusste, ob es vergönnt sei eine Sehnsucht zu haben, giebt zu, dass, wäre diess erlaubt, die griechische Welt der würdigste Gegenstand unserer Sehnsucht sein würde. (Gesch. der Phil. I. 168).

Aber was hat das Hellas deutscher Dichter und deutscher Denker mit dem Italien deutscher Rezeptschreiber zu thun? könnte man fragen. Die Antwort liegt so nahe wie die Frage selbst: sie liegt in jener subjektiven Einheit und Unzertrennlichkeit der römisch-griechischen Welten, denen wir, theils aus litterarhistorischen Gründen, theils aus pädagogischer Willkür schon als Knaben so gegenübergestellt werden, dass wir das Griechenthum nur durch das Medium des Römerthums zu sehen uns gewöhnen. Sogar phonetisch und orthographisch macht sich diess geltend: wir kennen keinen Peisistratos, keinen Nikias, und wir lesen Nepos lange vor Plutarch.

Bedenkt man nun ferner, dass Italien, welches, unter dieser Parallaxe gesehen, uns ohnehin als die doppelt heilige Trümmerstätte der griechisch-römischen Welt erschien, durch die Romantik des Mittelalters und den Glanz des Pabstthums einen dritten und um vieles farbenreicheren Nimbus erhalten musste, dass also das klassische Land der Scipionen und der Maecenaten zum romantisch-klassischen Lande der Kirchen und der Klöster, der Paläste und der Villen, der Malerei und der Musik, und jener ganzen typischen Staffage geworden ist, mit der die nordische Phantasie den schönen sonnigen Hintergrund zum lieblichsten Bilde vollendet hat: so dürfen wir uns nicht wundern, dass jener ursprünglich hellenistische Pietismus sich ganz unmerklich in einen italiänischen verwandeln konnte. Es bedurfte dazu keiner besondern Anregung; der Prozess war ein reinpsychologischer: Jean Paul's Titan und Goethe's Mignon waren Resultate, nicht Ursachen desselben, wenn sie auch ihrerseits nicht verfehlen konnten die Funken jener Begeisterung in immer weitere Kreise zu tragen.

An kleinen Reaktionen und Gegenströmungen fehlte es natürlich nicht. Schon Seume hatte ein offenes Auge für das Elend Italiens: „diess Land" (und damit glaubte er Alles gesagt zu haben) „ist der Sitz der Vergebung der Sünden". Und als, dreissig Jahre später, Nikolai sein „Italien wie es wirklich ist" veröffentlichte, freute sich Friedrich Wilhelm III, der nur in Infinitiven sprach, und auch in diesen nur selten, mit einer so schadenfrohen Freude, dass er dem Verfasser einen Orden verlieh. Viel ernster aber und bemerkenswerther war eine, freilich nur auf Düsseldorf beschränkte, Reaktion unter den Künstlern, die der italiänischen Motive überdrüssig, ja in der typischen Fremdheit derselben eine Gefahr für die Reinheit und Echtheit der vaterländischen Kunst erblickend, die herkömmliche „Reise nach Italien" aus ihrem akademischen Programm und, als wäre es ein sträflicher, unheiliger Gedanke, aus ihrem Herzen verbannten.

Doch waren diess immer nur Strudel im Strome, und von einer gründlichen Aenderung konnte unmöglich die Rede sein, solange geistvolle Fürsten, wie Friedrich Wilhelm IV von Preussen und Ludwig I von Bayern, umgeben von den Schöngeistern ihrer Tafelrunde, den Kultus italiänischer Ideale lebendig zu erhalten, ja durch neu-griechisches Feuer noch weihevoller zu machen wussten.

Erst als in Bayern die königliche Gunst zum ersten, zum allerersten Mal, von den bildenden Künsten auf die Musik übertragen wurde; als Schopenhauer die Blicke deutscher Denker zum ersten Mal über Rom und Athen, ja über Jerusalem hinweg in die Ideenwelt des fernen halbvergessenen Asiens gelenkt hätte, und als der Meister von Bayreuth für die Musik das that, was die Düsseldorfer Künstler für die Malerei thun wollten: erst da konnte man anfangen von einer Umkehr, von einem Insichgehen des deutschen Genius zu reden.

Die ersten Schritte sind gethan. Wie schwer es aber hält den alten Denkgewohnheiten zu entsagen, erkennt man an unsern politischen Sympathieen. Für unsere Politiker ist Italien immer noch, ja mehr denn je, eine Art Kaàba, der sie sich betend und liebend zuwenden, und der zukünftige Erbe des Kaiserthrons

könnte fast eifersüchtig werden, wenn er die Hingebung sieht, mit der die Herzen deutscher Männer und deutscher Frauen seinem Freunde Humbert von Italien entgegenschlagen. Kein Land hat das Gesindel von Ischia mit reicheren Spenden überhäuft als das durchaus nicht reiche Deutschland; und spräche man in Nordschleswig italiänisch statt dänisch, so gäbe es längst keine dänische Frage mehr. Der Fichtenbaum träumt ewig von der Palme, und wenn vom dunkeln Dezemberhimmel die weissen Flocken auf die öden Felder fallen, so sehnt man sich nach Sonne und nach Wärme:

„Nach der Wärme ziehn sich Musen,
„Nach der Wärme Charitinnen,“

und nach der Wärme sehnt sich ohne Zweifel auch der Kranke. Der Ofen aber genügt ihm nicht: „dort wo du nicht bist, blüht dein Glück.“

Man kann sich also denken, wie glücklich es ihn machen muss, sich „dorthin“ schicken zu lassen. Der blosse Gedanke an das Dort wirkt stärkend und belebend auf den Leidenden, und bliebe es bei dem blossen Gedanken, so würde die Wirkung des Rezepts natürlich eine gute sein. Dem Gedanken aber folgen die Wirklichkeiten, — die Reise, die Bahnhöfe, die Wartesäle, das Zollamt, die Hôtels. Schon eines Gesunden Geduld besteht nicht immer die schweren Proben: um wieviel schlimmer muss es dem Kranken gehen, dessen Nerven reizbarer sind, und zu dessen körperlichen Schwächen beim Passiren der Grenze sich noch die sprachlichen und psychologischen Schwierigkeiten der Verständigung gesellen. Und je grösser seine Hilflosigkeit, je mehr er seine Abhängigkeit von Anderen diesen Anderen zu erkennen giebt, desto höher steigern sich die Forderungen der Helfer, deren Geldgier mit den Geldmitteln des Fremden gar oft in dem traurigsten Missverhältnisse steht.

Je weiter man südwärts reist, desto lebhafter wird das Temperament des Volkes, und desto mehr sieht sich der Reisende seiner natürlichen Initiativrechte beraubt: man erlaubt ihm nicht sein Handgepäck zu tragen oder seine Droschke zu wählen; er wird umzingelt, umschrieen, bestürmt, und es hilft ihm nichts, etwas schimpfen und fluchen gelernt zu haben oder sonst wie seinem Zorn Ausdruck zu geben, denn Zorn wirkt auf diese Südländer weder einschüchternd noch imponirend, und je heftiger er wird, desto unverwüstlicher wird die Ruhe und die Impertinenz seiner Peiniger.

Es hat sich in dieser Beziehung schon manches in Italien gebessert, aber ganz glatt geht's noch immer nicht. Wer das Dampfschiff zu verpassen fürchtet und hastig in's Boot steigt ohne den Preis mit den Ruderern zu verabreden, dem kann es passiren, dass seine Barke auf halbem Wege stillsteht, gleich einer Berliner Droschke, die nach dem Bahnhof fährt: die Ruderer fordern sechs Lire statt zweier und drohen umzukehren, wenn der verblüffte Fremdling Miene macht, die Zahlung zu verweigern.

Ein Berliner Professor, der viel über den Aerger nachgedacht und auch geschrieben hat, nimmt an, wir ärgerten uns nur, wenn wir im Andern die Absicht uns zu ärgern voraussetzen: und wäre diess richtig, so gäbe es nichts Unverständigeres als den Aerger. Aber die Bootsleute wollen nichts als ihren dreifachen Sold: ob wir uns dabei ärgern, ist ihnen ganz gleichgiltig, und dennoch ärgert sich bei solchen Gelegenheiten selbst der gesundeste Normalmensch. Der Kranke aber wird den Gefahren des Aergers noch weniger entgehen können als der Gesunde; doch wird er bald die Entdeckung machen (falls sein Arzt ihm diese Weisheit nicht mit auf den Weg gegeben hat), dass man mit Zorn und selbst mit Geld, trotz der Heiligkeit des ersteren und der Macht des letzteren, in Italien weniger ausrichtet als mit Freundlichkeit und Festigkeit, vorausgesetzt, dass diese Festig-

keit nichts Hartes und Pedantisches an sich hat. Er bedenke, dass Fremde fast niemals einander verstehen, selbst wenn sie sich sprachlich verständigen können; dass man in keinem fremden Lande dieselben Normen für Recht und Schicklichkeit als giltig voraussetzen darf, an die man in der Heimath gewöhnt ist, und dass, wer nur seine Landsleute kennt, auch von diesen nur wenig kennen kann. Es giebt Länder, in denen Knickerei mit Grossmuth für anständiger gilt als die vollste Gerechtigkeit, und wo der reichste Sold kein vollgiltiger Ersatz ist für das unbestimmte Trinkgeld, das einem kärglichen als Korrektiv beigefügt wird. Die Südländer, so sagte schon Confuzius, halten Milde für ein Zeichen von Kraft und Strenge für ein Zeichen von Schwäche. Da wir nun aber Nordländer sind; da wir die heilige Kraft des Unwillens noch nicht ganz verloren haben und da nichts für unsere nordischen Herzen erquicklicher ist als das, was man poetische Gerechtigkeit zu nennen pflegt: so müssen wir leicht in Verlegenheit gerathen, wenn wir unvorbereitet in ein Land kommen, wo man auch den empörendsten Bubenstreich nicht ungestraft strafen kann, wo jeder Jeden fürchtet, wo der Erdolchte den Namen seines Mörders nicht zu verrathen wagt, wo die Jury freispricht, auch wenn der Verbrecher gesteht, wo Richter und Zeugen ermordet werden, und wo die persönliche Freiheit weder in dem Pflichtgefühl, noch in dem Gesetz, sondern in der Geduld und der Leidenskapazität der Anderen ihre einzige Beschränkung findet.

In einem solchen Lande muss man Konflikte vermeiden. Wer aber weder Amboss sein will noch Hammer sein darf, der bleibe daheim, wo ihm diese Goethe'sche Alternative weniger schroff entgegentritt, und wo der soziale Zersetzungsprozess noch nicht so weit gediehen ist wie in jenem Aggregat souveräner Individuen, welches wir das italiänische Volk zu nennen gewohnt sind.

Ueberhaupt sei hier bemerkt, dass es sehr schwer, ja eigentlich unmöglich ist über dieses Volk ein gerechtes, also allgemein giltiges Urtheil zu fällen: denn es ist ein Komplex der verschiedensten Racen, und was vom Venetianer prädizirt werden kann, passt selten auf den Toscaner; was vom Ligurier gilt, gilt selten vom Neapolitaner, und was die sonderbaren Enkel der sybaritischen Schlemmer Grossgriechenlands betrifft oder gar das sicilianische Gemisch von Mauren, Spaniern und albanesischen Pelasgern: so lassen sie sich mit den übrigen italischen Stämmen wohl unter eine Krone aber nicht unter einen nationalen Stammbaum bringen, und sind nur in wenigen Punkten mit ihnen vergleichbar. Bedenkt man ferner die ebenfalls grosse Verschiedenheit der Temperamente unter den nordischen Gästen, von denen Mancher Freude hat an dem was Andere verdriesst: so begreift man nicht nur die Manigfaltigkeit der Urtheile über Italien, sondern auch die diametralen Gegensätze, die man nicht selten an ihnen bemerkt.

Auch reisen bekanntlich Viele durch Italien, ohne mit dem Volke in direkte Berührung zu kommen, indem sie, auf dem wohl ausgetretenem Pfade der Touristen bleibend, nur von einem Grand Hôtel zum andern ziehen. Diese ungastlichen Gasthöfe aber sind heimathlos wie ihre reisenden Opfer, und vaterlandslos wie das Grosskapital. Zwar scheint ihre Schriftsprache die französische; ihre Beamten scheinen deutsch und unter den Gästen hört man Englisch *utriusque linguae*, zuweilen auch russische Brocken: aber von Italien hört und sieht man nichts. Das *Inn* ist englisch, das *Gasthaus* ist deutsch, die *Posada* ist spanisch und die *Locanda* ist italiänisch; das *Grand Hôtel* aber ist weder französisch noch international und hat keinen der Reize jener typischen Institute. Es ist eine Stätte öder Einsamkeiten, ein enges und leider auch vergoldetes Gefängniss, in dessen Glanz man allerlei zu sehen glaubt, was gar nicht existirt, und das uns alles zu bieten scheint, nur nicht wahre Bequemlichkeit.

Die „Wirthe" oder richtiger die Eigenthümer dieser Häuser scheinen die Bedürfnisse der Menschen nur an der Gesellschaftsklasse studirt zu haben, der sie selber angehören, und bei welcher ein Brillantring mehr gilt als ein reiner Nagel. Sie schaffen alles an, was der Wahnsinn der Industrie erfunden und der Blödsinn des Publikums bewundern gelernt hat; von der edeln Frugalität anständiger Menschen aber und von der weisen Einfachheit ihrer Bedürfnisse haben sie keine Ahnung und würden sich vielleicht auch schämen derselben Genüge zu leisten. Da nun die anständigen Menschen überall und immer in der Minorität sind, und folglich keine Stimme haben in der Regulirung des äusserlichen Lebens, so ist es soweit gekommen, dass Frugalität der am schwersten zu erschwingende Luxus ist, und dass gerade diejenigen Dinge, die Jeder bedürfen sollte, oft weder für Geld noch gute Worte zu beschaffen sind. „*Ecco il pranzo del galantuomo*", (diess ist das Mahl des ehrlichen Mannes), sagte ein italiänischer Gastwirth, der seine Minestra ass, während er verächtlich nach der offenen Thür des Speisesaales blickte, wo Hocus-pocus gegessen wurde. Aber der Mann wär zu aufrichtig: es ging ihm nicht gut.

Kann es einen bescheidenern, kann es einen gerechtern Wunsch geben, als in seinem theuer bezahlten Zimmer ruhig schlafen und ungestört wachen zu dürfen? Der Wirth aber geht von der Voraussetzung aus, dass jeder Gast an dem Niesen, Husten, Schnarchen, Singen und Reden seiner beiderseitigen Nachbarn ein natürliches Interesse habe, und dass es schade wäre, wenn das Arom einer Cigarre still und ungerochen in des Rauchers Zimmer sich sublimirte, ohne sich durch Schlüsselloch und Thürspalten dem müden, vielleicht kranken Nachbar mitgetheilt zu haben. Nichts widersteht der Diffusivkraft solcher Gase: sie werden zwar nach ihrem Durchgang durch die Thürspalten oft unkenntlich, aber die Verdünnung potenzirt sie auch, gleich einem homöopathischen Medikament. Man sollte es kaum für möglich halten, dass es Gasthäuser mit nur zusammenhangenden Zimmern giebt, und noch unglaublicher ist es, dass das reisende Publikum solche Häuser Jahrzehnte lang benutzt, ohne gegen jene Verletzung seiner elementarsten Privatrechte zu protestiren.

Die Toleranz gegen diese Eingriffe setzt eine gewisse Gleichgiltigkeit voraus, die am Gesunden schwer verzeihlich, am Kranken unbegreiflich ist, und die ein schlechtes Licht auf die Sitten und Gewohnheiten unsers häuslichen Lebens wirft. Wer wollte leugnen, dass das Problem des Ventilirens im nordischen Winter ein schwer zu lösendes ist. Aber die gänzliche Ignorirung dieses Problems hat im Lauf der Jahrhunderte bei uns zu einer Entartung der Instinkte geführt, und da, wo das normale Bedürfniss nach reiner Athemluft noch vorhanden ist, erweist sich die Befriedigung desselben als fast unmöglich oder die Nichtbefriedigung als das kleinere von zwei Uebeln; denn mit dem Schwinden des normalen Luftdurstes hat sich auch eine Ueberempfindlichkeit der Hautnerven entwickelt, deren geographische Verbreitung genau dieselbe ist wie die der Ofenheizung, die sich aber nirgend mehr fühlbar und mehr geltend macht als im deutschen und im russischen Norden, wo durch die Länge des Winters die kumulativen Nachtheile der Ofenheizung beträchtlich verstärkt werden.

„Es zieht" bekanntlich nur in Deutschland oder nur wo Deutsche sind. Kein anderes Volk kann sich rühmen ein unpersönliches Verbum für diese Erscheinung oder Empfindung zu besitzen. Die Klage musste einen lakonischen Ausdruck haben, eben weil sie oft geäussert wird. Und diese Empfindlichkeit für Zugluft, die als natürliche Folge des langen Winterlebens in geschlossenen Räumen und in erschöpfter Luft eine gewisse Berechtigung hat, macht sich leider, und zwar in oft lächerlicher und rücksichtsloser Weise, auch im Sommer geltend, wo sie

bei einiger Selbstüberwindung und Disziplin gewiss leicht ihrem normalen Minimum näher gebracht werden könnte. Ihr allein ist es zuzuschreiben, dass man auf deutschen Eisenbahnen der tyrannischen Willkür jedes luftscheuen Weichlings nachzugeben genöthigt ist, dem es einfällt nicht nur sein eignes Fenster zu schliessen, sondern auch das Schliessen der andern, oft entlegenen Fenster im Namen des Gesetzes zu verlangen. Zwar sollen diese Rechte von der Richtung des Windes abhangen, aber an schwülen Sommertagen ist ja Wind gerade dasjenige, was einem normalen Menschen am willkommensten ist.

Das Recht auf reine Athemluft ist für den Reisenden auf deutschen Eisenbahnen ein sehr bedingtes, und in der Nacht muthet man ihm oft zu, sich mit der Spülluft fremder Lungen zu begnügen; doch wird ihm als Ersatz das Recht zu rauchen gewährt. Alle Menschenrechte können verletzt und beschränkt werden; das heilige Rauchrecht ist unantastbar, unveräusserlich. Und in diesem Punkte macht es Italien um kein Haar besser als Deutschland: in beiden Ländern raucht man überall, im Hause wie auf der Strasse, am Bahnhofschalter wie am Postfenster, im Wartesaal wie im Reisewagen. Man raucht dem armen Friseur in die Augen, während man sich das Haar verschneiden lässt; man raucht im Speisesaal, bei Tisch, gleichviel ob Andern das Dessert dadurch verleidet wird, — und man raucht, in Italien wenigstens, auch schon in einigen Theatern.

Was werden künftige Kulturhistoriker zu unsern Eisenbahnzügen sagen! Es giebt „auch“ Wagen für „Nichtraucher“, — zuweilen wenigstens. — Bezeichnete man jeden ehrlichen Menschen als einen Nichtschuft, so würde es bald zur Hegemonie der Schufte und zur Abschaffung der lästigen Strafgesetze kommen. Und ähnlich geht es, wenn man die Normalmenschen als Nichtraucher definirt. Nur sollte man bedenken, dass zu diesen Nichtrauchern sämmtliche Nichtmänner (alias Frauen) gehören*) und auch die nicht unbeträchtliche Zahl noch nicht rauchender Säuglinge: die Zahl der negativen Eisenbahnwagen müsste also doch zum allerwenigsten nicht kleiner sein als die der positiven, während sie für gewöhnlich verschwindend klein, nicht selten auch gleich Null ist.

In dem Gesagten soll kein Tadel gegen den gelegentlichen Genuss des „edlen Krautes“ liegen, ein um so härterer aber gegen die brutale Rücksichtslosigkeit, mit der der immer grösser werdende Haufe egoistischer Genussmenschen die Sphäre seiner Befugnisse zu überschreiten wagt. Der Gesunde wird, wenn er kampflustig ist, seine Rechte zu vertheidigen wissen, der Kranke aber muss meistens vorlieb nehmen mit dem, was ihm vorgesetzt wird, und man sieht nicht, wie es z. B. ein Lungenkranker bei dem sinnlosen Rauchen seiner Reisegefährten und ihrer Furcht vor Zugluft anfangen soll, um sich gegen die Gefahren einer Blutvergiftung zu sichern.

Und hiemit ist die Zahl der Gefahren und Schädlichkeiten des Reisens noch keineswegs erschöpft. Doch können wir hierauf nicht näher eingehen und erwähnen hier nur beispielsweise der barbarischen und kindischen Sitte des Einsperrens in den Wartesälen, durch welches dem Kranken die ruhige Wahl seines Platzes im Wagen unmöglich gemacht wird. Er mag zeitig kommen oder spät: dem Wirrwarr, dem Gedränge, der Uebereilung entgeht er nicht, und wenn ihn das Glück nicht begünstigt, so sieht er sich, oft auf viele Stunden, an den ungünstigsten und unbequemsten aller möglichen Plätze gebannt.

*) Nach der ästhetischen Moral der Natur! In der ekelhaften zivilisirten Unnatur unserer Zeit ist aber auch der altväterische „Cigaro“ schon weiblich geworden, und — das Weib — zum „Raucher“! Deutsche Frauen und Mädchen sollten wenigstens bedenken, dass diese moderne Aromatisirung der Salons aus Ländern stammt, wo es nicht wohlriecht.

H. v. W.

Dass es auch Glanzpunkte auf einer Reise nach Italien geben kann, soll nicht geleugnet werden. Es fehlt dort nicht an freundlichen Gesichtern, an Zuvorkommenheit, an Höflichkeit, und es ist für den Fremden eine höchst angenehme Ueberraschung diese Eigenschaften gerade da zu finden, wo er nach seiner heimathlichen Erfahrung dergleichen kaum erwarten durfte, in den untern Volksklassen. Aus dieser Ueberraschung erklärt sich ein grosser Theil jenes Enthusiasmus, den der Deutsche bei seiner Ankunft in Italien zu fühlen pflegt. Denn wie gross auch alle sonstigen Unterschiede zwischen der cisalpinen und der transalpinen Welt sein mögen, — sie verschwinden gegen die fundamentale, alles durchdringende, in Allem sich äussernde Verschiedenheit der gesellschaftlichen Strukturen. Ein Jahrtausend politischer und klerikaler Tyrannei hat nicht vermocht, in den Italiänern den Stolz des demokratischen Bewusstseins zu brechen. Nicht nur ihrer Gleichberechtigung als einer sein sollenden Gleichheit sind sie sich bewusst, sondern ihrer aktuellen Gleichwerthigkeit, so gern sie auch bereit sein mögen, zur Erreichung bestimmter Zwecke, gelegentlich den Mantel der Demuth zu tragen. Der Ansatz jener Gleichung klingt oft komisch genug; wo sie aber nicht ausgesprochen, sondern stillschweigend vorausgesetzt wird, da giebt sie jeder kleinen Gefälligkeit und jeder Artigkeit einen unbeschreiblich edeln Anstrich, wie ihn weder Servilität noch Herablassung, die beiden Akzente des hierarchischen Bewusstseins, jemals zu verleihen vermögen.

Im Grand Hôtel verspürt der Fremde natürlich nichts von diesen Anklängen der *Saturnia regna:* die Fürstenblicke des Oberkellners und seiner Minister machen das unmöglich. Um so häufiger aber wird er sie verspüren, sobald er sich entschliesst, aus der Touristensphäre hinaus in das eigentliche italiänische Leben zu treten, d. h. sich eine Privatwohnung zu suchen, in der er sein Krankenexil abbüssen kann. Wie überall, so wird es auch hier von Glück, Takt und Temperament abhangen, ob dieser Wechsel ein angenehmer ist: die Wohnung selbst wird den Fremden nur selten befriedigen, aber bei den Wirthsleuten wird er oft mehr finden, als er bedungen hat, — Theilnahme an seinen Leiden und freundliche Pflege.

Leider ist die Liebenswürdigkeit der Wirthsleute kein Ersatz für die oft erheblichen Mängel der Wohnung selbst. Wo giebt es in den engen düstern Strassen italiänischer Städte eine gesunde, d. h. sonnige, heizbare, ventilirbare Wohnung? Und hat nicht auch die übrige Welt, hier mehr, dort weniger, für die Sünden ihrer Städtegründer zu büssen? Neun Zehntel aller menschlichen Wohnstätten sind Monumente — und leider perennirende Monumente — unserer Unwissenheit und Barbarei. Während der Engländer bei dem Städtebau mit den Häusern als dem Wesentlichen anfängt und die leergelassenen Räume, Strassen oder Plätze nennt, fangen wir mit dem Strassennetz an und füllen die leergelassenen Maschen — nicht etwa mit Häusern, sondern mit einer kompakten Hausmasse aus, die sich allen Kurven und allen spitzen oder stumpfen Winkeln der Strassenmasche fügen muss. Wie viele Menschen verbringen ihr Leben in einem Winkel von 45 Graden, bloss dem Vorübergehenden zu Liebe, der die Eleganz der Strasse bewundert. Dass ein normales Wohnhaus mit seiner Front weder nach Westen noch nach Osten, am allerwenigsten aber nach Norden gerichtet sein muss; dass nur ein Südzimmer im Winter das gewünschte Maximum und im Sommer das gewünschte Minimum von Sonnenschein empfängt; dass die Höhe der Häuser von der Breite der Strasse und der geographischen Breite des Orts abhängt, und dass eingeschlossene Hofräume nur noch auf verlassenen Burgen geduldet werden sollten: das scheint unseren Aedilen und vielen unserer Architekten ganz unbekannt, und die Wenigen, die es wissen, haben nicht immer den Muth ihrer Weisheit. Als

Edmond About von einer Reise durch England zurückkehrte, erschienen ihm die Pariser Familienkasernen zum ersten Mal in seinem Leben sonderbar: man hat die englischen Häuser Schachteln genannt, wir aber wohnen in Kommoden, eine jede Familie in einer halben Schublade. Ein englisches Haus, das auf der Südseite einer west-östlichen Strasse steht, kehrt oft genug der Strasse den Rücken zu; wir aber halten das für eine Unhöflichkeit und kehren unseren Rücken lieber der Hygieia als der Dea Trivia zu; denn Licht und Sonne sind uns weniger interessant als die stäts spannenden Ereignisse der Strasse.

Alles diess gilt von dem nagelneuen Berlin ebenso gut wie von den mittelalterlichen Städten Italiens. Ein Problem aber, das man in Berlin vielleicht besser als irgendwo in der ganzen Welt gelöst hat, und das in Italien noch lange ungelöst bleiben wird, ist das Heizungsproblem. Leider fühlen die Italiäner das Bedürfniss künstlicher Erwärmung nur selten, am allerwenigsten in den von Kranken besuchten warmen Winterasylen; wir aber fühlen es schon bei herbstlichen Temperaturen, die auf der Strasse zwar warm, im Zimmer aber höchst unwirthlich erscheinen; und dass in italiänischen Häusern die Temperatur der Zimmer nie viel höher ist als die der äussern Luft, dafür sorgen die Fenster und Thüren, gleichviel ob sie geschlossen oder offen sind, — dafür sorgt, mit einem Wort, des Deutschen unzertrennliche Gefährtin, die Zugluft. Die Sonne scheint auch in Italien nicht jeden Tag, kann also das Feuer nicht ersetzen, und wo es weder einen Kamin noch einen Terracottaofen giebt, da giebt es Schlottern und Zähneklappern. Und doch war es um der „Wärme“ willen, dass man den Kranken nach Italien geschickt hatte.

Wir geben zu, dass, wer sich zu Hause nicht erwärmen kann, diess leicht genug im Freien wird erreichen können, und dass der häufigere und längere Aufenthalt im Freien, er mag nun freiwillig oder unfreiwillig sein, für die Genesung des Kranken viel nützlicher ist als die Wärme an sich. Gewiss giebt es manches chronische Siechthum, das durch einen italiänischen Winter gelindert, durch mehr vielleicht geheilt werden kann; ob aber auch die sogenannte Schwindsucht zu diesen gehört, muss sehr bezweifelt werden.

Was ist Schwindsucht? Was ist Tuberkulose? Und wie muss es mit unserer Kenntniss von diesem Krankheitsproteus beschaffen sein, wenn man Schwindsüchtige, und zwar mit ziemlich gleichem Erfolge, nach Cairo und Madeira, nach Algier und Minnesota, nach Mentone und nach Görbersdorf, nach Venedig und nach S. Moritz schicken kann? Diese Orte haben gar nichts mit einander gemein, weder Seeluft noch Bergluft, weder Wärme noch Trockenheit, weder Höhe noch geographische Breite: und doch, — ein jeder rühmt sich seiner Heilerfolge!

Die Aerzte haben sich dieses Räthsel dadurch zu erklären versucht, dass sie ausser den verschiedenen Stadien der Schwindsucht auch verschiedene Formen derselben annehmen, so dass eine jede dieser Spezialitäten in einer jener klimatischen Mixturen ihr spezifisches Heilmittel finde. Rationeller, und mit ganz veränderter Fragstellung greift Herr Dr. Brehmer das Problem an: nicht nach den klimatischen Kurorten fragt er, an denen Lungenkranke bisher Linderung gefunden haben, sondern nach den Orten, an denen die Tuberkulose unter den Eingebornen gar nicht vorkommt. Er findet solche Oerter nicht in Italien, überhaupt nicht an den lachenden Gestaden des mittelländischen Meeres, sondern im unwirthlichen Island, auf den Faroerinseln, in der kirgisischen Steppe und im peruanischen Hochgebirge, — also wiederum in Gegenden, die in klimatischer Beziehung nicht die geringste Aehnlichkeit mit einander haben, und die sich von den obigen Kurorten nur dadurch unterscheiden, dass sie für gewöhnliche Menschen unerreichbar und unbewohnbar sind. So war es aber auch nicht

gemeint. Es fällt Herrn Dr. Brehmer nicht ein, seinen Kranken solche Reisen zuzumathen; doch meint er in seinem Görbersdorf einen bequemen Ersatz ihnen anbieten zu können, weil man dort isländische Feuchtigkeit ohne isländische Kälte, peruanische Hochgebirgsluft ohne peruanische Trockenheit und den kirgisischen Kumis ohne kirgisische Barbarei finde.

Die Frage nach dem Wesen und den Ursachen der Tuberkulosis hat er freilich damit nicht gelöst, doch ist uns sein Räsonnement insofern nützlich, als es uns in der Vermuthung bestärkt, dass die Tuberkulosis durch gewisse Schädlichkeiten erzeugt und begünstigt wird, die mit Klima nur wenig, vielleicht gar nichts zu schaffen haben. Dergleichen Schädlichkeiten müssen wir vielmehr in gewissen Berufsthätigkeiten suchen, sowie in der Diät und der allgemeinen Lebensweise unserer Kulturmenschen. Es wäre also weiser und gewiss auch leichter und billiger, mit den nöthigen Reformen zu Hause anzufangen und mit der Verbannung der Schädlichkeiten einen Versuch zu machen, ehe man sich selbst nebst seinen schlechten Gewohnheiten verbannen lässt. Nur vor dem Tödten der Koch'schen Bazillen muss gewarnt werden: denn wenn man auch diese Bazillen in der Berliner Charité *secundum artem* kann vertilgen lassen, so hat dieser Prozess doch seine Unannehmlichkeiten, ganz wie das Tödten einer Fliege, die uns die Wange kitzelt: ohne Ohrfeige geht's nicht ab.

Die italiänische Luft, die man jetzt in London nach Dr. Carter Moffat's Rezept für Opernsänger künstlich zu bereiten anfängt, mag gleich den übrigen Ingredientien italiänischer Krankenexile in vielen Fällen heilsam sein. Der Hausarzt bedarf der Ruhe, der Patient der Abwechselung: man trenne sich zuweilen, und wenn es sich nur um Kränkeln handelt, wird eine Reise nach Italien angenehm und nützlich sein. Nur verschone man Sterbende und Inkurable mit solchen Rezepten. Es giebt nichts Tristeres in Ovids Tristien*) als die Beschreibung der Krankheit, die die Qualen des verbannten, heimwehkranken Dichters verdoppelte. Denn es ist hart, fern von der Heimath und fern von den Seinigen zu sterben. Die Dienste besoldeter Fremdlinge sind kein Ersatz für die treue, liebevolle Pflege, die auch dem Aermsten unter seinem heimathlichen Dache zu Theil zu werden pflegt. Der Akt des Sterbens mag überall derselbe sein, aber der Unterschied liegt in den Präliminarien dieses Aktes und, für die Ueberlebenden, in seinen Folgen.

Es giebt in Italien zwei widerwärtige Sitten, die den Schmerz der Hinterbliebenen nicht nur zu erhöhen, sondern auch zu stören geeignet sind. Die eine besteht in der barbarischen Hast des Begrabens. Vor den Thierleichen, die von den offenen Fleischerbuden aus die Luft verpesten, fürchtet man sich nicht; einer menschlichen Leiche aber gönnt man kaum Zeit zu erkalten: sie muss verscharrt werden binnen vierundzwanzig Stunden, und wenn selbst in Deutschland bei zweiundsiebzigstündiger Frist die Gefahren des Scheintodes nicht mit voller Sicherheit vermieden werden, so kann man sich des entsetzlichen Gedankens nicht erwehren, dass das Begraben scheintodter Menschen in Italien ziemlich häufig vorkommen muss. — Man agitirt für Leichenverbrennung und erblickt im Aschenkrug einen Triumph der Freigeisterei. Aber was gewinnt ein Scheintodter dabei, wenn er verbrannt anstatt begraben wird? Und wäre es nicht weiser gegen die kindische Leichenfurcht der Infektionisten zu predigen und für Errichtung von Leichenhäusern zu agitiren, in denen die ersten Spuren des Verwesungsprozesses, das einzig sichere Zeichen des Todes, abgewartet werden könnten?

Eine ebenso barbarische, wenngleich weniger ernstliche Unsitte ist das Liquidiren des Schadens, den die Hôtelwirthe oder Stubenvermiether durch den Todesfall erlitten zu haben vorgeben. Denn dass jede tödtliche Krankheit und nament-

*) Liber III, eleg. 3.

lich auch die Schwindsucht ansteckend sei, das wussten diese Leute schon lange vor der Geburt des Geheimrath Koch und werden fortfahren es zu wissen, auch wenn der Letzte der Bazillen vertilgt und ausgerottet sein wird. Freilich ist die Vertilgung der Bazillen durch die Hauswirthe nur eine ideelle: die infizirten Betten, Möbel, Tapeten und Vorhänge werden nur auf der Rechnung als verbrannt vorausgesetzt, und der symbolische Akt scheint auch eine genügende Wirkung zu haben, da der nächste Miether ungestraft in jenen Betten schläft. Aber die Rechnung will bezahlt sein, und dem Leidtragenden bleibt immer nur die bange Wahl zwischen Geldopfern und Rechtshändeln. —

Das „*Dono fatale di bellezza*“, von welchem Filicaja singt, war von jeher verderblich, nicht nur für die Schöne, sondern auch für ihre vielen Freier. Spanier und Franzosen, Staufen und Napoleoniden haben das erfahren müssen, und noch täglich erfahren es die friedlichen nordischen Gäste, die gesunden, wie die kranken.

Nicht Jeder von ihnen findet in Italien, was er sucht, aber wie es scheint, befriedigt ihn das blosse Suchen.

„Möchten hier einst meine Gebeine ruhen“,

ruft Platen an dem Fuss der Cestiuspyramide stehend,

„Friedlich ruhen hier, ferne der kalten Heimath“
„Wo zu Reif einfriert an der Lippe jeder
„Glühende Seufzer.“

Gewiss ruht es sich dort ganz friedlich, aber doch um nichts friedlicher als in den Friedhofsgärten der Heimath, die man Gottesacker nennt. —

„Nie war gegen das Ausland
„Ein anderes Land gerecht wie du“,

so redet Klopstock sein Vaterland an, —

„Sei nicht allzugerecht: sie denken nicht edel genug,
„Zu sehn, wie schön dein Fehler ist“.

Beiträge zur Charakteristik der Zeit.

XXV. Lichtblicke aus der Zeitgenossenschaft.

8. Anton Bruckner.

„Was deutsch und echt wüsst' Keiner mehr,
lebt's nicht in deutscher Meister Ehr'!“

An welcher andern Stelle, als in diesen Blättern, könnte es vertrauensvoller versucht werden, den Lesern das Bild eines Mannes vorzuführen, dessen künstlerische Bestrebungen als Musiker in Folge ihres Ernstes und ihrer Reinheit bisher auf einen einzigen, wahren und verständnissvollen Freund angewiesen blieben: denselben, zu dem wir als zu dem Horte unserer deutschen Kunst wie aller unserer edelsten Güter aufblicken: Richard Wagner.

In ländlichem Frieden aufgewachsen, nur den Offenbarungen einer herrlichen Natur, nicht dem Einflusse einer verbildeten Gesellschaft zugänglich, war Bruckner bereits in das reife Mannesalter getreten, als sich in ihm das Verlangen zu regen begann, über die Grenzen seines geliebten

Oberösterreich hinaus die grosse Welt, wie sie sich ihm nur nach vereinzelten Berichten herrlich und begehrenswerth vorgestellt hatte, aufzusuchen. Ueberraschend schnell verbreitet sich sein Ruf als Orgelspieler und musikalischer Improvisator; theilnehmender Freunde Rath lässt ihn nach London eilen, wo eben zum grossen Orgel-Konkurse Organisten aus aller Herren Ländern sich versammeln. Mit dem ersten Preise geht er als Sieger hervor, und in Paris und andern Städten Frankreich's, auch Holland's, wohin er sich dann wendet, gewinnt er sich gleich unbestrittene Erfolge. Im Hochgefühle seines Könnens, reich an Eindrücken und Erfahrungen, kehrt er heim. Hier findet er nun die stillruhenden Zeugnisse seiner frühern, schöpferischen Thätigkeit wieder vor, aber sie vermögen ihn nicht mehr zu befriedigen; und wie einst der grosse Sebastian Bach alle seine vor dem 30. Lebensjahre geschriebenen Werke später nicht mehr soll haben anerkennen wollen, so verwirft nun Bruckner das bisher Geleistete, und setzt alles eigene Produziren bei Seite, um Jahre hindurch nur den strengsten Studien sich zu widmen. Ausgestattet mit dem Rüstzeuge eines ungemeinen kontrapunktischen Wissens und Könnens eröffnet er dann endlich der lange gehemmten Phantasie die selbstgezogenen Schranken und schreibt seine erste Symphonie. Da ergoss sich denn eine Fluth von Empfindung in ungestümer Breite, die aber alsbald gebändigt durch den Stolz eines kraftvollen Geistes in majestätischen Wogen dahinwallte. Energische und grosse Themen, denen die Fähigkeit zu reichsten polyphonen Gestaltungen innewohnt; blühende Melodik, sieghafte Gewalt der Steigerungen, Glanz und Wohllaut der Modulation, verbinden sich zu einem Werke, würdig des Geistes der Meister. —

„Warum kennt man aber dieses Werk nicht? Wie wäre es möglich, dass es nicht zur Aufführung gelangte?“

Nun denn! Zwanzig Jahre ist es her, dass diese Symphonie geschrieben ward, und damals führte der Komponist sie selbst in Linz mit einem kleinen und ganz unzureichenden Orchester auf. Wer mit den Schwierigkeiten eines komplizirten Werkes neueren Styles einigermaassen vertraut ist, kann sich den Effekt vorstellen. Doch war es hier nur Ungeschick, technische wie künstlerische Unzulänglichkeit der Ausführenden, was Bruckner hinderte, sein Werk zum vollen Leben zu erwecken. In Wien, wohin er bald darauf als Hoforganist und Professor für Orgelspiel und Kontrapunkt berufen worden war, versucht er mit einer zweiten, leichter exekutirbaren Symphonie sich einzuführen. Zu den vorgenannten Hemmnissen gesellt sich nun aber der schlimmste Feind des Neuen und Grossen in der Kunst: Missgunst der Kunstgenossen. Was konnte Bruckner, beispielsweise nur, von einem Dirigenten sich erhoffen, der anlässlich einer Einstudirung der „Meistersinger“ die besondere Schwierigkeit des Studiums der sogenannten „Prügelscene“ seinen Musikern mit den Worten ersparen zu müssen glaubte: „Meine Herren, das wollen wir erst gar nicht studiren, es ist so wie so scheuss-

lich" — —? Wohl fand der bescheidene Neuling auch unter den Musikern einzelne warme Freunde seiner künstlerischen Persönlichkeit: so vor Allen den leider so früh verstorbenen Herbeck. Vom Beifall dieser Wenigen ermuntert, veranstaltet er wiederum ein eigenes Konzert, und der Erfolg ist ein grosser, allgemeiner. Der Künstler selbst ist glücklich und wähnt seine Bahn nun geebnet — doch hat er Eines übersehen: nicht die begeisternde Wirkung auf die Menge hat der moderne Künstler anzustreben, wenn er sich eine Stellung in der Oeffentlichkeit erringen will — sie vergisst ihn und sein Werk, bevor es ihm möglich wird, neuerdings vor sie hinzutreten; nein, eine ganz besondere Klasse von Leuten hat er zuvor zu gewinnen, — deren Macht und Einfluss nicht nur dem Künstler bereits Gesetze für sein Schaffen und Wirken vorschreiben will, sondern schon wirklich Solche fand, die ihr Talent in ihren Dienst stellten und als Hörige der „Kritik" nun laut und dreist mit den verehrungswürdigsten Namen deutscher Geisteshelden zusammen ausgerufen werden. Unser Meister selbst hat sie gebrandmarkt für alle Zeiten, und wenn man sich in jenem Lager auch jetzt wieder recht fröhlich herumtummelt, als ob gar nichts geschehen wäre, so hoffen wir mit Zuversicht, die Schaar deutscher Künstler, die solche Anerkennung verschmähen, bald soweit erstarkt zu sehen, dass das geschäftige Nachrichteramt Jener auf das trübe Feld beschränkt bleibt, dem allein es seine Existenz verdankt.

Das Schaffen eines Mannes, wie Bruckner, der die ausgefahrenen Geleise der Nach-Mendelssohn'schen Zeit verliess, aus dessen Werken man instinktiv eine Art gefährlicher Verwandtschaft mit den Errungenschaften des grössten und bestgehassten Neuerers herausfühlte, ward unbedingt verworfen. Was? Sollte man etwa auch auf dem Gebiete der reinen Instrumentalmusik eine neue und ernste Sprache vernehmen müssen, die mit dem gewohnten Tone eines gediegenen Amüsements durchaus nicht übereinstimmen wollte?! Von jenem beliebten Angriffspunkte, von dem aus man die Werke der sogenannten „Programmmusik" bekämpft und kurzweg für null und nichtig erklärt hatte, war diesen neuen Erscheinungen leider nicht beizukommen. Aus rein musikalischer Urkraft gebildet, ragten diese Sätze auf wie kühne Felsen, zu denen kein ausgetretener Pfad in bequemen Windungen hinanführen mochte; von Hecken und Sträuchern aus schalt man sie nun wilde Klötze und Ungeheuer, und liess sie liegen. — „Geniale Züge" wollte man wohl gelten lassen, aber — es fehlte ihnen leider „alle und jede Form"! — Das bedeutende Ansehen, in welches die Kritik sich gerade durch ihr sonores Betonen der *„Form"* zu setzen weiss, verschüchtert ihre Leser derart, dass keiner auch nur die Frage wagen würde, was man unter „Form" sich eigentlich vorzustellen hätte, sondern seinerseits lieber in bequemer Respektirung der unbekannten Grösse, und in unbedingtem Glauben an die Autorität seines Gewährsmannes verharrt. Wie schade! Man würde, wie es gar nicht anders sein kann, erfahren, dass unter diesem erhabenen Begriff einzig und allein gewisse langgewohnte Cadenz-Schlüsse,

die auch das gemeinste Alltagsohr aufzufassen weiss, zu verstehen seien, und die nur bei Beethoven etwas schwieriger aufzufinden, weshalb auch die meisten seiner letzten Werke „nur bedingungsweise den Rang eines wirklichen Kunstwerkes beanspruchen“ dürften. Denn selbst das, was man im engeren Sinne Form nennt, die Anordnung der Perioden eines musikalischen Satzes, wird nur durch vollständiges Erfassen des Inhalts, und mit diesem gleichzeitig, begriffen, da hierfür keineswegs das Gesetz der Symmetrie, sondern ein diesem nur scheinbar verwandtes, doch viel tiefer liegendes bestimmend ist, das leider noch keine theoretische Spekulation zu ergründen vermochte.

So ward gar bald jener Theil des Wiener musikalischen Publikums, der überhaupt fähig wäre, grosse Eindrücke sich länger zu bewahren, einem lebhaften Interesse für Bruckner entzogen. Tadelt man doch gerne um so eifriger, wenn man sich schämt, öffentlich bezeichnete Mängel nicht gleich selbst empfunden zu haben. Thatkräftige Förderung konnte nun, schon aus Vorsicht, Niemand mehr dem Künstler zu Theil werden lassen. Weit entfernt davon, in seinem reinen, kindlichen Gemüthe die wahren Ursachen hiervon zu erkennen, verwirrt, bestürzt, ja in Zweifeln über sich selbst befangen, ersah Bruckner endlich nur eine Rettung noch: den Weg zu Ihm. Er allein konnte ihn beruhigen, Er, dessen Grösse seit langem seine Seele mit glühender Begeisterung erfüllte; zu Ihm wollte er eilen und sein Schaffen dem durchdringenden Auge des Erhabenen unterbreiten. —

Schon zur Zeit, als die „Meistersinger“ noch Manuskript waren, hatte sich Bruckner von Linz aus an den Meister gewendet, um für den von ihm geleiteten Chor Geeignetes zur Aufführung zu erbitten, und war durch die Zusendung des Schlusschores beglückt worden. Als später in München die erste Aufführung des „Tristan“ sich längere Zeit verschoben hatte, forderte Wagner selbst den Herbeigeeilten auf, sie doch abzuwarten, da gerade an dem Interesse der Musiker ihm am meisten gelegen sei. Mit einer dritten Symphonie, die indess zur Vollendung gekommen, machte sich also Bruckner jetzt auf nach — Bayreuth; und hier sollte ihm die grösste Freude seines Lebens werden. Der Meister, der ihn, obwohl mit Arbeit überhäuft, mit freundlichstem Wohlwollen empfing, äusserte bei raschem Durchblick des vorgelegten Werkes lebhaft seine Ueberraschung und Zufriedenheit; doch als der beglückte Bruckner es sich als Gunst erbat, es dem geliebten Meister selbst widmen zu dürfen, verlangte dieser erst Zeit, die Partitur einer eingehenden Prüfung zu unterziehen; wonach er dann Bruckner umarmend die entscheidenden Worte sprach: „Also, lieber Bruckner, mit der Dedikation hat es seine Richtigkeit; Sie bereiten mir mit diesem Werke ein ungemein grosses Vergnügen.“

Immer und immer haben diese wenigen Worte die vielen Wunden gestillt, die Missgunst und Unverstand dem so bescheidenen Manne zu schlagen nicht aufhörten. Demselben Schicksal verfielen, wie seine zweite, so jene dritte, und auch noch eine vierte Symphonie, — nach einmaliger Aufführung

und üblicher Verurtheilung durch die Kritik wurden sie bei Seite geschoben und vergessen. Er aber begriff jetzt besser, was ihn aus unseren Konzertsälen ausschloss, und als er sah und hörte, welche Leistungen hier bewundert und immerfort gepriesen wurden, wandte er sich endlich ganz davon ab, und mehr und mehr der starken Stimme seines Inneren zu, die, wie sie ihn in keinem Momente seines Schaffens je verlassen, nun auch auf allen äusseren Lebenswegen ihn begleiten sollte. Ohne sich um die Aufführung eines seiner Werke weiter mehr zu bemühen, lebt er still und zurückgezogen seinem Lehrberufe mit gewissenhaftester Pflichttreue, in den leider so karg zugemessenen Mussestunden mit unermatteter Kraft und Frische schaffend: und so entstanden nun schon sieben Symphonien, drei Messen, ein Streichquintett u. a. m., Alles nicht etwa mehr oder minder gute Musik, sondern Schöpfungen, die alle Kennzeichen der reinen und kräftigen künstlerischen Eigenart tragen, wie sie auch in seiner unvergleichlichen, liebenswerthen Persönlichkeit sich ausgeprägt zeigen. Wie es möglich ward, in solchem Style gleichsam nur zu seiner Erholung zu schreiben, begreift nur der, der das Glück gehabt, jene Lebensüberfülle kennen zu lernen, die den heute Sechzigjährigen durchglüht. Kindliche Reinheit und Unbefangenheit, unbegreifliche Ausserachtlassung und Unkenntniss aller und jeder Lebenspraxis kennzeichnen ihn als Meister wie als Künstler. Ein feuriger Geist, ein tiefes und überaus zartes Gemüth, von jenem starken, goldenen Humor durchzogen, der als echt deutsch leider so selten geworden ist, — so geht er einsam durch's Leben. Er selbst hat sich nie um einen Verleger seiner Werke bemüht; und leider sind auch bisher nur seine Wagner-Symphonie und das Quintett gedruckt erschienen.*) Jene Nichtbeachtung äusserer Umgangsformen, der Mangel jenes Surrogates, das man heute „allgemeine Bildung" nennt, vermöge dessen aber jeder eigentlich nur bemüht ist über das zu plaudern, wovon er gerade am wenigsten versteht, und vor Allem das Vermissen äusserer Erfolge, dem Trotz zu bieten die eigene Ueberzeugung nicht stark genug war, entfremdete ihm die Allermeisten bald genug, die ihm ein rasch entzündetes Interesse geschenkt hatten. Nur der Eine blieb ihm immer treugeneigt, und zur Zeit, als die Aussichten auf Errichtung jener geplanten Stylbildungsschule in Bayreuth noch nicht ganz geschwunden waren, war er es, der in seiner eigenartig liebreichen Weise zu Bruckner die freundlichen Trostworte sprach: „Verlassen Sie sich auf mich; ich selbst werde Ihre Werke noch aufführen!" —

Sollte es mir mit diesem Versuche gelungen sein, die Theilnahme für Anton Bruckner, als ein Beispiel des in Mitten unserer flott musizirenden Grosswelt einsam leidenden Künstlerernstes, bei den Lesern der „Bayreuther Blätter" zu erwecken, so dürfte es noch wünschenswerth erscheinen, einiges Allgemeinere über seine Musik hinzuzufügen. Hier ist nun vor Allem zu betonen, dass sie, durchwegs im eminenten Sinne symphonisch, keinerlei

*) Die Symphonie bei **Rättig**, das Quintett bei **Guttmann** in Wien.

Anm. d. Red.

Befürchtung einer ohne den Leitfaden des Drama's verwirrenden Freiheit des Ausdruckes und Aufbaues aufkommen lässt. Sie findet das Gesetz ihrer Entwickelung in sich selbst und spricht sich in denselben, wenn auch sehr erweiterten Formen des Instrumentalsatzes aus, wie sie auch von unserem Meister anerkannt und des Oefteren eingehend begründet worden sind. Welch' edler Gewinn dem Orchester durch eine breitere Behandlung der Gesangsperioden erwächst, haben wir aus den Instrumentalsätzen Wagner's selbst erfahren, und die Freiheiten einer komplizirten Harmonie und Modulation, sollten sie, wenn durch meisterhafte thematische oder kontrapunktische Durchführung herbeigeführt und gerechtfertigt, aus dem symphonischen Style ausgeschlossen bleiben? Bietet doch Beethoven selbst schon hierfür die kühnsten Beispiele dar, die, lange heftig angegriffen und verurtheilt, endlich auch den Widerstrebendsten zur Bewunderung des übermächtigen Genius zwangen, und die heute uns so lieb und vertraut geworden, dass wir nur allzuleicht verleitet sind, jener erhabenen Schauer, denen sie ihr Sein verdanken, und die beim ersten Vernehmen uns selbst erfüllten, zu vergessen, und das Ungeheure gleich dem Alltagsbrot einer nur seicht-gefälligen Kunst zu geniessen. Hierüber wäre viel zu sagen; und von dieser Einsicht geleitet müsste wohl die so wünschenswerthe Reform unseres Konzertwesens angestrebt werden, wenn wir andererseits dem gänzlichen Verfall unserer Opernbühnen, über welchen ein Blick auf jenen Hügel zu Bayreuth uns wohl zu trösten vermag, machtlos zuzusehen gezwungen sind.

Das Bemühen, durch poetische Ideen den Inhalt rein symphonischer Werke der Musik zu erläutern, gestehe ich mir unumwunden als vergeblich ein. Hat uns Wagner die Musik als Weib und ihren Geist als den des Ewig-Weiblichen, den Goethe uns so ahnungsvoll verkündet, erfassen gelehrt, so stellt sich uns, in bedeutungsvoller Umkehr jener ewigen Worte, die Unzulänglichkeit des Gleichnisses für die Musik überhaupt in dem erhebenden Bewusstsein dar, dass in ihr ein Unbeschreibliches zum Ereignis geworden. Im Einzelnen finden sich natürlich auch bei Bruckner die verschiedenartigsten Empfindungen und Stimmungen, und er selbst pflegt bedeutende und treffende Gleichnisse zur Hand zu haben, wenn es gilt einem Musiker das Charakteristische einer Stelle für die Belebung seines Vortrags zum Bewusstsein zu bringen. Das Ganze aber zu erfassen, gelingt in der Musik doch nur Dem, der fähig ist, von der Urkraft des Rhythmus ergriffen, vom Zauberschleier der Harmonie emporgetragen zu werden in jenes Reich, das über aller Täuschung schwebt, und dessen junge Königin Melodie ihm in jubelnder Begrüssung beseligende Allkunde flüstert.

So seien denn schliesslich auch hier, da, wie für den Mathematiker nur Zahlen, für den Musiker nur Noten Beweise sind, drei Themen aus Bruckner's neuester (siebenter) Symphonie im Beiblatt mitgetheilt, um Zeugniss zu geben, wess' Geistes-Kinder sie sind. — **Josef Schalk.**

Geschäftlicher Theil.

Bericht über die Stipendienstiftung für die Bühnenfestspiele in Bayreuth.

Auch für die diessjährigen Festspiele hatten sich, mit Ausnahme eines Portugiesen, nur Deutsche und Oesterreicher um Stipendien beworben. Fast alle der bis zum ausgeschrieben gewesenen Zeitpunkt Angemeldeten konnten berücksichtigt werden, im Ganzen 79 Personen (Musiker, Maler, Kaufleute, Offiziere, etc.), die alle dem A. R. Wagner-Verein entweder schon angehörten oder ihm beitraten, mit Ausnahme von drei Personen, bei welchen besondere Verhältnisse ein Absehen von dieser Bedingung thunlich erscheinen liessen.

Es waren im Ganzen bewilligt worden für 71 Personen Stipendien im Betrage von ℳ 3185; wovon, wegen plötzlicher Verhinderung zweier Bedachten, nur ℳ 3105 erhoben wurden. Für diese Stipendiaten erwirkte die Stiftung vom Verwaltungsrathe 56 Freikarten, dazu noch weitere Freikarten für 8 Gesuchsteller, die anderweitiger Beihilfe nicht bedurften.

Eine auf viele Hunderte sich belaufende Anzahl an den Verwaltungsrath und meist auch zu spät eingegangener und mir überwiesener Gesuche um Freiplätze musste abschläglich beschieden werden; der Verwaltungsrath ist nicht in der Lage, irgend welche Freikarten zu vergeben, und für die Stiftung, welche ganz bestimmte und veröffentlichte Satzungen hat, kann der einfache allgemeine Hinweis auf die Eigenschaft des Nachsuchenden als Musiker, Studirender, Lehrer, Redakteur, Reporter u. s. w. einen Anspruch auf Berücksichtigung nicht begründen.

Für freundliche Unterstützung bei der Entscheidung über die Gesuche schulde ich auch in diesem Jahre wieder den Herren Dr. L. Schemann in Göttingen und Freiherrn von Wolzogen in Bayreuth verbindlichsten Dank; ebenso den Herren Vertretern des A. R. Wagner-Vereines für ihre gütigen Mittheilungen über die Gesuche. —

Ueber den Stand des Stipendienfonds beehre ich mich, das Folgende mitzutheilen:

Stand bei der vorigen Veröffentlichung (Bayreuther Blätter 1884, Beilage zum April-Stücke) . . . . ℳ 2628.32.

Dazu Spenden:

25/4 1884:	Von P. S. in Düsseldorf	„ 20.—.
22/6 „ :	„ R. E. in Mannheim	„ 50.—.
17/7 „ :	„ F. S. in W.	„ 500.—.
27/7 „ :	„ Frau v. H. in Bellin	„ 100.—.
31/7 „ :	„ E. H. in Saarbrücken	„ 81.—.
	Zinsen	„ 36.22.
		ℳ 3415.54.
	Ausbezahlt 69 Stipendien	„ 3105.—.
	Heutiger Stand:	ℳ 310.54.

Den freundlichen Gebern sage ich für ihre Spenden, dem A. R. Wagner-Verein für den Beschluss, der Stiftung ℳ 3000 zuzuweisen, den herzlichsten Dank.

Worms, 1. September 1884.

Friedrich Schön.

Nachtrag.

Am 3. September erhielt die Stiftung laut nachträglicher Mittheilung die oben erwähnten ℳ 3000 von dem A. R. Wagner-Vereine.

Berichtigung.

Auf S. 231 der „Bayreuther Blätter", VII. Stück, soll es heissen: „Sampang (Madura, Java), Dr. jur. J. Lublink-Weddik, Ads.-Resident." —

Neue Vertretungen.

Berlin:	Akademischer Wagner-Verein.
Cammin (Pommern):	G. Hecht, Seminarlehrer.
Frankenberg (Sachsen):	Albert Werner, Komponist.
Rom:	Frau Professor Helbig
Spremberg:	Th. Riese (W. Erbe's Buchhandl.) für Hrn. Landrath J. Hoffmann.

Im Verlage des A. R. Wagner-Vereines.
Im Buchhandel zu beziehen durch C. F. Leede, Leipzig.

Druck von Th. Burger, Bayreuth.

Pasticcio,

von

Canto Spianato. (November 1834.)

Die alte italiänische Gesangmethode bestand im sogenannten getragenen Singen und verlangt das *formare, fermare* und *finire* des Tons. Sie liess ebenfalls viel Biegsamkeit zu, doch mussten es Passagen sein, deren Charakter in der menschlichen Gesangstimme selbst seine Basis hatte. Die heutige dagegen besteht nur nebenher in melodiösen Phrasen, deren Bildung höchst einförmig über einen Leisten geschlagen ist, den man trotz aller Verbrämung augenblicklich wiedererkennt. Die leidige Sucht, es den Instrumenten gleich zu thun, ist ein Missverstehen des Gesangs und der menschlichen Stimme. Sonst hielt man die Menschenstimme für das edelste aller Instrumente, und begleitete, um ihren Reiz recht zu geniessen, sie so diskret als möglich; jetzt begräbt man sie unter unsinnigem Instrumentengeprassel, indem man sie ohne Rücksicht auf Situationen nichtssagende Figuren abgurgeln lässt. Diese Gurgeleien werden nun zwar oft herausgebracht, aber sie widerstreben der Kehle, wie eine harte Nuss einem stumpfen Zahn.

„Dass die Singstimme, wie irgend ein Instrument, der Schule, und zwar recht eigentlicher Schule bedürfe, in welcher die Bildung der Stimme von der Bildung des Vortrags (des Ausdrucks, Geschmacks) ganz gesondert ist, wird kein Kunstverständiger leugnen; wo finden sich aber im deutschen Vaterland Bildungsanstalten für höhere Gesangskultur? — Es ist wahr, wir haben Singakademieen, Gesangvereine, Seminarien, und man darf dreist behaupten, dass der Chorgesang in Deutschland und in der Schweiz in technischer Beziehung eine Vollendung erreicht hat, welche selbst in Italien, dem Land des Gesangs, vergebens gesucht wird; die höhere Gesangskunst, der Solo-Gesang, ist aber offenbar im Sinken, und man dürfte ziemlich weit reisen, bevor man ein paar Dutzend guter Sänger und Sängerinnen zusammenbrächte, die dieses Namens würdig wären und nicht allein ein schulgerecht ausgebildetes Organ, sondern auch einen guten Vortrag, richtige Deklamation, reine Aussprache, Seelenausdruck und gründliche musikalische Kenntniss vereinigen. Man messe nur die meisten unserer gefeierten Sänger und Sängerinnen mit diesem Maassstab. — Einzelne sehr bedeutende Vorzüge sind Einzelnen allerdings zuzugestehen, aber ein Ganzes, wie es sich nicht etwa nur die Phantasie träumen oder das höhere Interesse wünschen kann, sondern wie es menschlich realisirt werden könnte und vormals wirklich realisirt war, wird man jetzt nur selten und ausnahmsweise aufstellen können. Man hört jetzt fast gar

kein wahrhaft schönes und kunstgerechtes *Trillo;* sehr selten vollkommene Mordenten; sehr selten eine gerundete Coloratur, ein wahres, unaffektirtes, seelenergreifendes Portamento, eine vollkommene Ausgleichung der Stimmregister und feste Haltung der Töne in den verschiedensten Nuancen des Zu- und Abnehmens; die meisten Sänger, sobald sie die edeln Portamentokünste in Anwendung bringen wollen, distoniren sogar; und das Publikum, an unvollkommene Leistungen gewöhnt, übersieht die Schwächen des Sängers, wenn er nur als Schauspieler gewandt, und ein Bühnen-Routinier ist.

Auf die Roulade, gut oder übel,
Folgt das Geklatsch wie die Thrän' auf die Zwiebel."

C. M. v. Weber.

Der deutsche Sänger versenkt sich gern und mit Vorliebe in den darzustellenden Charakter. Das ist rühmlich, hat aber seine grossen Gefahren. Lässt sich der Sänger von seinem vorzubildenden Charakter überwältigen, steht er nicht mit nothwendiger Beherrschung über dem ganzen Gebilde seiner Darstellung: so ist gewöhnlich Alles verloren. Man vergisst sich, man singt nicht mehr, sondern man schreit, schluchzt. Die Natur zieht dann nicht selten die Kunst aus, und der Hörer steht plötzlich, unangenehm überrascht, auf dem Markt. Will nun noch jeder zum Ueberfluss gerade seinen Charakter in das beste und auffallendste Licht stellen ohne Rücksicht auf seine Mitgenossen: so ist es um das wohlthuende Ineinandergreifen des Spiels und Gesangs geschehen. Daher schaukeln unsere gewöhnlichen deutschen Theaterleistungen vom tiefen Ergriffensein in das Platte, Störende, Missbehagliche und entbehren des äusserlich Wohlgefälligen, des gewandt gehaltenen Kunstreizes. Viele deutsche Sänger und Sängerinnen betrachten es gewissermaassen als eine Art von Ehrensache, Alles singen zu wollen, es mag nun ihrer Stimme angemessen sein oder nicht. Der italiänische Sänger nimmt gar keinen Anstand, frei und offen zu erklären, dass er diese oder jene Partie nicht singen könne, weil sie seiner Stimme, wegen Tiefe oder Höhe, Passagen und anderer Eigenheiten nicht zusage. Wenn er auch oft hierin zu weit geht und nun verlangt, alles solle nur immer wie für ihn ausdrücklich geschrieben sein: so fügt sich doch der Deutsche, aus freiem Trieb oder nach den Umständen, gar zu oft und zu leicht jeder Rolle und verdirbt dadurch nicht allein diese, sondern auch seine Stimme. Der Sänger sollte niemals eine Gesangpartie ausführen, der er nicht

a) physisch — in Rücksicht auf Stimmumfang, Stimmklang und Athemkraft,
b) technisch — in Rücksicht auf Kehlfertigkeit, und
c) psychisch — in Rücksicht auf Ausdruck

gewachsen wäre.

Die deutschen Dramaturgen sagen: „Der Schauspieler soll sich der Rolle, und nicht die Rolle dem Schauspieler fügen." Der Satz mag — wie er dasteht — wahr sein; auf den Bühnensänger ohne Restriktion angewandt, ist er schlechterdings falsch, denn die Gesangstimme ist kein todtes Instrument, wie das Pianoforte, und unsere deutschen Gesangkomponisten sind leider oft sehr traurige Gesanghelden. — Jeder echte Instrumentalkomponist muss den Charakter der Instrumente studirt haben, will er wahren Instrumentaleffekt hervorbringen. Ein Komponist schreibe für irgend ein Orchesterinstrument eine instrumentwidrige Passage, er muthe ihm Töne zu, die der Spieler nur schlecht herausbringen kann, die nicht in der Tessitur des Instruments liegen — gleich wird das Verdammungsurtheil über den Komponisten gesprochen — und mit Recht. „Der Mann — heisst's — ist ein musikalischer Pfuscher, er will komponiren und versteht nicht die Instrumentation! Das sind Klavier-, aber keine Klarinettpassagen; die Cantilene liegt für die Violine, aber nicht für das Violoncell, kurz — die Kompostion mag noch so viel Geist und Leben athmen, sie wird verworfen, denn der Mann hat das Seine nicht gelernt — er schreibt unausführbare Sachen!" Hand auf's Herz, ihr Gesangskomponisten neuerer Zeit; habt ihr mit Eifer die Eigenthümlichkeit der menschlichen Stimme studirt? wisst ihr, was es heisst: stimmgemäss schreiben? ich antworte: — ihr seht den Splitter im fremden Auge, aber den Balken im eigenen Auge seht ihr nicht; darum seid ihr doppelt strafbar.

Sehr richtig sagt C. M. v. Weber: die Individualität des Sängers ist die eigentliche unwillkürliche Farbengeberin einer jeden Rolle. Der Besitzer einer leichtbeweglichen biegsamen Kehle, und der eines grossartigen Tons werden eine und dieselbe Rolle ganz verschieden geben. Der eine gewiss um mehre Grade lebendiger als der andere, und doch kann der Komponist durch beide befriedigt werden, in sofern sie nur, nach ihrem Maassstab, die von ihm angegebenen Gradationen der Leidenschaft richtig aufgefasst und wiedergegeben haben.

Es wird immer die schwierigste Aufgabe bleiben, Gesang und Instrumente so in der rhythmischen Bewegung eines Tonstücks zu verbinden, dass sie in einander schmelzen und letztere den ersten heben, tragen, und seinen Ausdruck der Leidenschaft befördern; denn Gesang und Instrument stehen sich entgegen. Der Gesang bedingt durch Athemholen und Artikulation der Worte ein gewisses Wogen im Takt, dem gleichförmigen Wellenschlag vielleicht zu vergleichen. Das Instrument, besonders das Saiteninstrument, theilt die Zeit in scharfe Einschnitte, gleich Pendelschlägen. Die Wahrheit des Ausdrucks fordert das Verschmelzen dieser entgegengesetzten Eigenthümlichkeiten. Der Takt, das Tempo soll nicht ein tyrannisch hemmender oder treibender Mühlen-

hammer sein, sondern dem Musikstück das, was der Pulsschlag dem Leben des Menschen ist. Die meisten unserer modernen Vokalkomponisten in Deutschland scheinen aber die Gesangstimme nur als einen Theil der Instrumentalmasse anzusehen und verkennen die Eigenthümlichkeit des Gesangs. Die Instrumente sollen eine Ehrengarde der Singstimme sein, bei uns sind die Instrumente des Sängers Schergen geworden, die ihm bei jedem freien Gefühlsausdruck Ketten und Banden anlegen.

Mozart hat unwiderleglich dargethan, dass man auch bei der komplizirtesten, geistreichsten und selbst bei massenvoller Instrumentation den Sänger in seinen Rechten lassen könne; jetzt würdigt man die Menschenstimme zum Instrument herab. Was wird dadurch gewonnen? — Nichts! — Die Leistungen der Menschenstimme, selbst die einer Sontag, sind durch Instrumental-Virtuosen überboten; ein ganzer Chor Bravoursänger würde keineswegs vermögen, die tausenderlei Tonfiguren herauszubringen, die seit der Bach'schen Periode in unserer Instrumentalmusik vorkommen; und mit dieser Erweiterung der Instrumentalkunst haben unsere erfindungsreichen Tonkünstler den Gesang himmelweit überflügelt. — Der echte Kunstgesang ist durch textgemässe Kantabilität und stimmgemässe Bravour bedingt. Seitdem wir aber wieder dahin gekommen sind, die echte italiänische Gesangschönheit gering zu schätzen, haben wir uns immer mehr von dem Weg entfernt, den Mozart zum Theil für unsere dramatische Musik einschlug. Mit dem Wiederaufleben der in vielfacher Hinsicht klassischen Musik der Bach'schen Periode wird stimmgemässe Kantabilität viel zu wenig geachtet. S. Bach's Meisterwerke sind alle so erfindungsreich, als sie in der Form der Fuge und überhaupt des doppelten Kontrapunkts sein können. Seine unermessliche Schöpferkraft trieb ihn immer an, das Höchste und Reichste an speziellen Tonformen, Wendungen, Beziehungen in jedes seiner Produkte hineinzubringen. Bei diesem Uebermaass von bloss musikalischem, eigentlich instrumentalischem, Inhalt musste das Wort sich sogar oft gezwungen unter den Ton fügen; die Menschenstimme, als besonderes Tonorgan, ward von ihm gar nicht als solches bedacht; ihr eigenthümlicher Effekt ward von ihm nie genug gewürdigt und erkannt, er ist als kantabler Gesangskomponist nichts weniger als klassisch, so viel auch die blinden Verehrer dieses Tonmeisters Zeter schreien mögen.

Unsere vornehmen Opern-Komponisten müssen den guten italiänischen Kantabilitäts-Styl hübsch ablernen, dabei sich aber vor den modernen Auswüchsen desselben hüten, und uns mit ihrem überlegenen Kunstvermögen im guten Styl Gutes liefern. Dann wird die Vokalkunst von hieraus neu aufblühen, dann wird wohl auch einmal Einer kommen, der in diesem guten Styl die verdorbene Dichtungs- und Gesangseinheit auf dem Theater wieder herstellt.

Es giebt unter uns eine erzpatriarchalische Sekte, welche den einfachen Gesang ausschliesslich für den einzig-schönen will gelten lassen und alle Verzierungskunst geradezu verdammt. Möchten doch diese Kunstrichter von der miserabeln Einseitigkeit zurückkommen, immer nur die Wahl der Kunstmittel zum Gegenstand ihrer Betrachtungen, ihres Lobes oder Tadels zu machen, und den Kunst-Effekt selbst darüber oft zu vergessen! Die Kunst soll frei sein. Keine Schule, keine Sekte maasse sich das Prädikat der alleinseligmachenden an. Der einfache, bloss getragene, bloss akzentuirende Gesang hat seinen grossen Werth — vorausgesetzt, dass der Tonsetzer wirklich guter Gesangkomponist ist — allein er ist nicht der einzige wahre Weg zum Heil, und auch auf anderen Wegen lässt sich das Ziel — Ausdruck und Mittheilung der Empfindung — erreichen. Der Solo-Sänger soll Gesangskünstler sein; als solcher darf er auch seine Gefühle in einer gesteigerten Kunst- und schmuckvollen Form entäussern. Ist denn etwa die Leidenschaft weniger wahr, welche sich durch einen Ausbruch von vielen Worten Luft macht, als die, welche sich bloss durch wenige Worte ausspricht? liegt denn nicht bald dieses, bald jenes in der Individualität dieses oder jenes Subjekts? soll denn eine Parlamentsrede nicht auch formell von der popularen Dorfpredigt verschieden sein? kann denn nicht ein schmuckvoller Periodenbau, eine verblümte, zierliche Sprache, eine komplizirte künstliche Versform, ein seltener aber wirksamer Rhythmus durch ästhetische Nothwendigkeit bedingt sein? — Es soll durchaus nicht den bedeutungslosen Schnörkeleien das Wort geredet werden, durch welche gedankenlose Sänger leider nur zu oft ihre Armuth an richtigem Gefühl verrathen, um entweder die Geläufigkeit der Kehle zu produziren, oder um den Mangel am Portamento zu verbergen; die echte Verzierungskunst ist aber unter uns noch gar nicht zur eigentlichen Blüthe gekommen; wir haben im modernen Operngesang nur stereotype Gesangsfloskeln, die unsere Sänger und Komponisten den Italiänern sklavisch nachahmen und überall ohne Geschmack und psychologische Nothwendigkeit in Anwendung bringen.

Das Publikum ist irre an der Kunst, und die Künstler sind irre am Volk geworden. Warum ist in der letzten Zeit kein deutscher Opernkomponist durchgedrungen? — Weil keiner sich die Stimme des Volks zu verschaffen wusste, — das heisst, weil keiner das warme, wahre Leben packte, wie es ist. Das Wesentliche der dramatischen Kunst beruht durchaus nicht auf den besonderen Stoffen und Gesichtspunkten, sondern darauf, ob es gelingt, das innere Wesen alles menschlichen Handelns und Lebens, die Idee, aufzufassen und darzustellen. Nur von diesem Standpunkt aus müssen dramatische Werke geschätzt und die besonderen Gesichtspunkte und Stoffe nur als besondere Gattungen dieser

Idee angesehen werden. Eine grundfalsche Forderung macht die Kritik an die Kunst, wenn sie verlangt, dass die Kunst des Schönen immer nur idealisiren solle. Denn ohne eigentliche Idealität kann die dramatisch-musikalische Kunst doch mannigfaltig bestehen. Hat der Operndichter wahrhaft poetischen Geist, so liegt in ihm das Universum menschlicher Kräfte und Bildungen, seine Gestalten haben einen organischen Lebenspunkt; er mag die Himmels- oder Erdkarten menschlicher Charaktere ausbreiten, man wird sie getroffen finden, auch wenn man ihnen niemals im wirklichen Leben begegnet ist. Unsere modernen romantischen Fratzen sind aber dumme Leichengestalten. Werft sie weg — greift zur Leidenschaftlichkeit; nur für das Menschliche fühlt der Mensch Theilnahme, nur das Menschlichfühlbare kann der dramatische Sänger repräsentiren. Es ist euch schon oft gesagt, ihr wollt's aber nicht glauben, dass zu einer Oper nur ein Ding nöthig ist — nämlich Poesie! — Worte und Töne sind nur ihr Ausdruck. Unsere Opern sind grösstentheils nur eine Menge Musiknummern ohne psychologische Verbindung, unsere Sänger habt ihr zu Leierkasten herabgewürdigt, die auf viele Stücke gesetzt sind, auf die Bühne gebracht und gedreht werden, sobald der Kapellmeister den Taktirstock hebt. Das Publikum glaubt dem Opernsänger nicht mehr, denn es weiss, dass ihm nur etwas vorgesungen wird, was kein Menschenherz nachempfinden kann. — Packt die Zeit, ihr Komponisten, und sucht neue Formen gediegen auszubilden; der wird Meister sein, der weder italiänisch, französisch — noch auch deutsch schreibt. Wollt ihr euch aber an Vorbildern erwärmen, läutern und bilden, wollt ihr musikalisch-lebendige Gestalten schaffen, so vereinigt z. B. Gluck's meisterhafte Deklamatorik und effekturende Dramatisirkunst mit Mozart's kontrastirender Melodik, Ensemble- und Instrumentalkunst, und ihr werdet dramatische Werke liefern, die selbst der strengsten Kritik genügen.

[Richard Wagner.]

1834 — 1884.

Ein Nachwort.

Es ist soeben ein halbes Jahrhundert verflossen, seit Richard Wagner im Herbst 1834 als junger Magdeburger Musikdirektor zuerst in die Bahn seiner Wirksamkeit für das deutsche Theater eintrat Das Ergebniss seines fünfzigjährigen unvergleichlich gewaltigen Ringens hat sich heute für uns in der dritten Wiederholung des Weihefestspieles verkörpert: halten wir an dessen Segnungen fest! Mögen wir aber auch wohl — angesichts des wundervollen Gelingens, mit dem der hinter uns liegende erste dreijährige Festspielcyklus abschloss — des Zeitpunktes eingedenk sein, von dem dieses Ringen seinen Ausgang nahm: der ersten praktischen künstlerischen Bethätigung unseres Meisters, als Musikdirektor an dem Theater einer deutschen Provinzialstadt. Ein Blick auf das Leben R. Wagner's zeigt uns sein höchstes und reinstes Streben in beständig erneuten Annäherungs-Versuchen an unser Theater, doch aber nur, indem er immer weiter davon zurücktrat. Nur abseits von seinem entdeutschten Boden fand er in sich selbst Kraft und Stärke, um es von Grund aus zu erneuern. Jede folgende dieser Annäherungen geschah aus grösserer Entfernung von unseren öffentlichen Kunst-Anstalten. Das Endziel dieses Wirkens zeigt uns eine völlige Abwendung davon, die Errichtung eines besonderen Hauses zu ungestörter reiner Pflege der edelsten Kunstkeime, da er jede seiner Bemühungen, unmittelbar auf das bestehende Theaterwesen verwendet, dort wirkungslos mitverderben sah. Aber diese Abwendung war erst das Ergebniss bitter schmerzlicher Erfahrungen des Künstlers an unseren bestehenden „Kunstinstituten.“ Frisch und freudig trat er noch in die erste Amtsthätigkeit.

Dass wir das leidenschaftliche Bemühen des einundzwanzigjährigen jungen Musikers, dem das heisse Feuer seines „Liebesverbotes“ im Herzen glühte, um das damalige Magdeburgische Stadttheater in seinem künstlerischen Werthe nicht zu gering anschlagen, davor bewahrt uns mancher gelegentliche eigene Rückblick Wagner's, z. B. in den „Erinnerungen an Auber.“ Eine Rückerinnerung besonderer Art gewähren uns aber noch die vorstehenden Blätter aus der ersten Zeit des Magdeburger Amtsantrittes. Wir möchten sie als eine Art *„Gesangs-Katechismus“* bezeichnen, wenigstens als Entwurf dazu, als Katechismus für Sänger und Gesangs-Komponisten. Wie merkwürdig entspricht diesem Gesangs-Katechismus vom Anfange des Wagner'schen Wirkens der andere kurz vor seinem Scheiden, der unter der Aufschrift „Das Bühnenweihfestspiel in Bayreuth 1882“ in dem letzten, bei den Lebzeiten des Meisters gedruckten Stücke dieser Blätter enthalten ist. *„An Euch“* sollte er anfänglich betitelt sein, wie er nun ein ergreifendstes rechtes Vermächtniss an seine Sänger und künstlerischen Genossen ist. Diesem steht nun das Schriftstück aus der Magdeburger Periode in Vielem so wunderbar kontrastirend gegenüber.

Schon hier die Verwerfung des bestehenden Zustandes, das Bedürfniss nach einer dem Deutschen noch fehlenden „Bildungsanstalt für höhere Gesangskultur“; daneben ein fast heftiges Verlangen nach dem *„Leben“*, nach einer unmittelbaren Berührung der Kunst mit diesem ihrem ewigen Urquell. Lebhaft gemahnt uns diess an die bedeutende Darlegung über das *künstlerische Vermögen* (siehe den bez. Artikel des „Wagner-Lexikon“), in welcher dieses in das Empfängnissvermögen gesetzt, dieses letztere aber, je nachdem es von fertigen Eindrücken aus dem Bereiche der Kunst oder von den Eindrücken des Lebens selbst sich erfüllt, als ein zwiefaches, weibliches oder männliches, zeugungsfähiges, bestimmt wird. Mag uns

dabei auch eine gewisse Unsicherheit über die Gestaltung des Lebens der neuen Kunst nicht entgehen; sie rührt daher, dass der junge Meister Sich selbst noch nicht gefunden hat. Er wartet auf Einen, der da kommen soll, ohne zu wissen, dass Er es ist; er prophezeit eine Musik, die *nicht deutsch* sein soll, und weiss noch nicht, dass zur Erfüllung der Grundempfindung dieses Ausspruches — des Verlangens nach dem Uebernationalen, Allgemeinen und Menschlichen — eben Seine deutsche Musik berufen ist.

Das gleiche heftige Verlangen nach „Leben" und „Sinnlichkeit" spricht sich in noch einem anderen Aufsatze von demselben Sommer 1834 aus, den ich schon in meiner Biographie (I., S. 47—48) zitirt habe: „Wir haben," heisst es dort, „allerdings ein Feld der Musik, das uns eigens gehört, — und diess ist die Instrumentalmusik; — eine deutsche Oper aber haben wir nicht, und der Grund dafür ist derselbe, aus dem wir ebenfalls kein Nationaldrama besitzen. Wir sind zu geistig und viel zu gelehrt, um warme menschliche Gestalten zu schaffen .... Nun ist aber einmal der Gesang das Organ, durch welches sich ein Mensch musikalisch mittheilen kann, und sobald dieses nicht vollkommen ausgebildet ist, gebricht es ihm an der wahren Sprache. Darin haben allerdings die Italiener einen unendlichen Vorsprung vor uns; bei ihnen ist Gesangsschönheit zweite Natur, und ihre Gestalten sind ebenso sinnlich warm als im Uebrigen arm an individueller Bedeutung." Und nun bricht der junge Künstler mit herzlicher Erregung eine Lanze gegen die deutsche *Gelehrtheit* in der Musik. „Diess ist ein Uebel, das dem Charakter unseres Volkes ebenso angemessen ist, als es auch ausgerottet werden muss; und es wird sich auch selbst vernichten, da es nur eine Selbsttäuschung ist. Ich will zwar keineswegs, dass die französische oder italienische Musik die unsrige verdrängen soll; — auf der andern Seite wäre diesem als einem neuen Uebel eher zu steuern, — aber wir sollen das Wahre in beiden kennen und uns vor jeder selbstsüchtigen Heuchelei hüten. Wir wollen aufathmen aus dem Wuste, der uns zu erdrücken droht, ein gutes Theil affektirten Kontrapunkt vom Halse werfen, keine Visionen von feindlichen Quinten und übermässigen Nonen haben und endlich *Menschen* werden. Nur so dürfen wir hoffen, eine langjährige Schmach abzuschütteln, die unsere Musik und zumal unsere Opernmusik gefangen hält. Denn warum ist jetzt so lange kein deutscher Opernkomponist durchgedrungen? Weil sich keiner die Stimme des Volkes zu verschaffen wusste, — das heisst, weil keiner das wahre, warme Leben packte, wie es ist. Denn ist es nicht eine offenbare Verkennung der Gegenwart, wenn einer jetzt Oratorien schreibt, an deren Gehalt und Formen keiner mehr glaubt? Wer glaubt denn an die lügenhafte Steifheit einer Schneider'schen Fuge, eben weil sie gerade jetzt von Friedrich Schneider komponirt ist?*) Das, was bei Bach und Händel seiner Wahrheit wegen ehrwürdig erscheint, muss uns jetzt bei Fr. Schneider nothwendig lächerlich werden, denn, noch einmal sei's gesagt, man glaubt es ihm nicht, da es auch auf keinen Fall seine eigene Ueberzeugung ist. Wir müssen die Zeit packen und ihre neuen Formen gediegen auszubilden suchen; und Der wird der Meister sein, der weder italienisch, französisch — noch aber auch deutsch schreibt."

An zwei hervorragenden Stellen finden wir sogar in diesen beiden Aeusserungen aus gleicher Zeit eine wörtliche Uebereinstimmung ganzer Sätze. Um so auffallender sind diese Wiederholungen, als sich Wagner sonst nie selbst wiederholt

*) Vgl. die Stelle in „Oper und Drama", an welcher mit Bezug auf Mendelssohn'sche Orchesterkompositionen die bestimmte Wendung unserer absoluten Instrumentalmusik zur Tonmalerei als aus aufrichtigeren Motiven hervorgegangen bezeichnet wird, als die Rückkehr zum fugirten Style Bach's. (G. S. IV, S. 234, im „W.-Lexikon" unter: Tonmalerei.)

und dasselbe zweimal gesagt hat. So sehr sind ihm beide Sätze offenbar damals zu innerlichen Glaubens- und Bekenntnissformeln geworden. *„Nicht deutsch!"* — wir sehen dabei das Auge des jungen deutschen Musikers flammen, sofort bereit, auf das Deutsche ganz zu verzichten, wenn es sich ihm nicht anders als in ausgelebter Steifheit und verknöcherter Ausschliesslichkeit darbieten soll. So ist denn aber auch seine Kunst kein „deutscher Musikstyl" in engherzig ausschliessendem Sinne, sondern eine Welt-Kunst geworden; der eigenen Lehre und Anweisung unseres Meisters aber verdanken wir es, das wahrhaft Deutsche in unseren grossen Musikern, Denkern und Dichtern nicht als eine Schranke ihres Vermögens, sondern als die wirkende Kraft ihrer Universalität, als eine Ehre für unser Volk erkannt zu haben. In der energisch lebhaften Abweisung einer einseitig verkümmernden Deutschthümelei birgt sich somit schon jetzt das Thema einer wahrhaft „nationalen" Kunst, welches auszuführen der Künstler in der ganzen Folge seiner späteren Schriften nicht müde geworden ist. „Umfasste das griechische Kunstwerk den Geist einer schönen Nation, so soll das Kunstwerk der Zukunft den Geist der freien Menschheit über alle Schranken der Nationalitäten hinaus umfassen; das nationale Wesen in ihm darf nur ein Schmuck, ein Reiz individueller Mannigfaltigkeit, nicht eine hemmende Schranke sein" (G. S. III, 37). In diesem Sinne ist aber die umfassende Aufgabe des deutschen Wesens dem Geiste Wagner's schon frühzeitig aufgegangen. Sieben Jahre später schrieb er in Paris: „Der deutsche Genius scheint bestimmt zu sein, das, was seinem Mutterlande nicht eingeboren ist, bei seinen Nachbarn aufzusuchen, diess aber aus seinen engen Grenzen zu erheben und somit e t w a s A l l g e m e i n e s f ü r d i e g a n z e W e l t zu schaffen" (G. S. I, 198). Und in solcher Auffassung, als im tiefsten Grunde unzerstörbare Anlage zur Ausbildung des *Reinmenschlichen*, hat das Deutsche dem Künstler von je her seinen wahren Werth gehabt und bis zuletzt bewahrt; wer hat liebevoller und mit eindringenderem Blicke die Spuren dieses deutschen Wesens unter dem Schutte geschichtlicher Wandelungen und Umwälzungen zu erkennen und nachzuweisen vermocht?

Kann über diesen Punkt kein Zweifel mehr obwalten, so wäre eher ein Missverständniss denkbar, wenn sich der junge Magdeburger Musikdirektor gegen den Schluss mit Lebhaftigkeit des verzierten Gesanges annimmt, und dem Gesangskünstler die schmuck- und kunstvolle Form des Gesanges entsprechen lässt. Es scheint hiernach dem Komponisten der „Feen" und des „Liebesverbotes" der Begriff des Gesanges noch den unbestimmteren Charakter eines durch den Gehörs-Sinn vermittelten allgemeinen Gefühlsausdruckes getragen zu haben. Noch gewahren wir ihn auf dem Durchgangswege durch den „guten italienischen Cantabilitäts-Styl", und in vollem Streben nach dem Gesangswohllaut, vor dessen Verkümmerung er in der Folge seine Sänger bei falscher Auffassung seiner dramatischen Melodie so oft und angelegentlich zu warnen hatte. Diese dramatische Melodie aber war im Bereiche der „echten italienischen Gesangsschönheit" nicht anzutreffen; den Weg zu ihr konnte ihn nur sein deutscher Genius leiten. Die grosse Entwickelung zum Meister des musikalischen Drama's trat bei ihm von dem Punkte aus ein, da er in dem Gesange durchaus S p r a c h e fand, und in demselben Momente in der Sprache selbst den Gesang. Dieser entsprang ihm somit aus den dichterischen Gestalten, die er ersah, und die seinem Schauen alsbald auf ihre eigene Weise erklangen. Gleichwohl kündigt sich auch in den Gesang und Cantabilität betreffenden Ausführungen bereits unverkennbar der zukünftige Autor von „Oper und Drama" an, in dem Protest gegen die Behandlung der Singstimme als Orchesterinstrument, in der streng geforderten Unterscheidung der Beschaffenheit der menschlichen Stimme von der Instrumentaltonmasse. „Das

Orchester ist nicht nur in seinem Ausdrucksvermögen, sondern ganz bestimmt auch in seiner Klangfarbe ein von der Vokaltonmasse durchaus Unterschiedenes, Anderes. Wir haben uns mit unwillkürlichem Irrthume die menschliche Stimme immer als ein, nur besonders zu berücksichtigendes Orchesterinstrument gedacht, und als solches sie auch mit der Orchesterbegleitung verwebt. Diese ungemein wichtige, und noch nie konsequent beachtete Wahrnehmung vermag uns über einen grossen Theil der Unwirksamkeit unserer bisherigen Opernmelodik aufzuklären, und über die mannigfachen Irrthümer zu belehren, in die wir über die Bildung der Gesangsmelodie dem Orchester gegenüber verfallen sind." (Vgl. im „Lexikon" die Artikel: Stimme, Klangfarbe, absolute Melodie). Erst die Aufdeckung des instrumentalen Charakters der sog. absoluten Melodie konnte dem Gesange, der menschlichen Stimme, die ihr gebührenden Rechte einräumen. Das hier in Begriffen Fixirte musste zur künstlerischen That werden. Die eigentliche und einzige Gesangsmelodie war erst zu erfinden; sie erschloss sich nur dem Dramatiker als die ihm nothwendige Fähigkeit des musikalischen Ausdruckes. Als der grosse Mythos zu ihm s p r a c h, da s a n g ihm die Welt der Helden das neue Hohelied, als dessen Meister er nun vor die Welt der Nicht-Helden trat, die, selbst ganz gesangs- und melodielos, ja selbst sprachlos, nun ihm den Ruf nach „Melodie" entgegenschrieen.

Wir unterlassen es, fernere Einzelheiten mit ausführlichen Citaten aus den späteren Schriften zu belegen. Die Klage, dass unsere deutschen Gesangskomponisten leider oft traurige Gesanghelden seien, geht Hand in Hand mit der anderen, dass „unsere Dirigenten von dem richtigen Tempo aus dem Grunde nichts wissen, weil sie nichts vom Gesange verstehen." Dem französischen und italienischen Musiker wird es mit Bezug auf den Vortrag noch in der Schrift „über das Dirigiren" hoch angerechnet, das die Musik für ihn nur durch den Gesang fasslich ist: ein Instrument gut spielen, heisse für ihn, darauf gut s i n g e n können. Umgekehrt ist der deutsche Gesangkomponist von dem Instrumente an die menschliche Stimme herangetreten; selbst ein S p o h r konnte diesem Fluche des Un-Stimmgemässen nicht entgehen. „Nun bedenke man, was unseren Sängern mit diesen gewissen, meistens am Schlusse der Arien aus der Spohr'schen Violinschule sich einfindenden, Fiorituren und Passagen zugemuthet wird. Kein Rubini, keine Pasta oder Catalani, wäre je diese Passagen zu singen im Stande gewesen, welche allerdings der verstorbene Konzertmeister David als Kinderspiel zum Besten geben durfte." (G. S. X, S. 10).

Der Uebertäubung der Singstimme durch das Orchester hat, bei dessen immer zunehmender Wichtigkeit, auch in den eigenen Werken des Meisters endlich nur das verdeckte Orchester des Festspielhauses abhelfen können, für welches die Musik aller auf „Lohengrin" folgenden Werke ganz direkt konzipirt war. Ausserhalb des Festspielhauses hat noch von je — vom Berliner „fliegenden Holländer" 1844 bis zum Berliner „Tristan" 1876 — die Deckung der Singstimme durch ein geräuschvolles Orchester unüberwindliche Schwierigkeiten bereitet und die Verständlichkeit der Aufführung untergraben, indem die materielle Gewalt z. B. der Blechinstrumente da überwog, wo nur ihre besondere Tonfärbung beabsichtigt war. Im Hinblick auf solche Gefährdungen des einfachsten Verständnisses seiner Werke erkennen wir es als ein unvergleichliches, einziges Glück, dass uns in der von dem Meister selbst begründeten und geweiheten Stätte die „feste Burg" für die Pflege seiner Kunst hinterlassen ist. Ein halbes Jahrhundert seines Ringens und Wirkens hat uns diese Burg des deutschen Geistes gewonnen. Wir treten in ein zweites halbes Jahrhundert ohne Ihn, und doch m i t Ihm; denn sein Geist ist in seinen Werken. Wie wird es am Ende dieses zweiten halben Jahrhunderts, nach weiteren fünfzig Jahren aussehen, wie wird sich sein Geist alsdann verkörpert

und dasselbe zweimal gesagt hat. So sehr sind ihm beide Sätze offenbar damals zu innerlichen Glaubens- und Bekenntnissformeln geworden. *„Nicht deutsch!“* — wir sehen dabei das Auge des jungen deutschen Musikers flammen, sofort bereit, auf das Deutsche ganz zu verzichten, wenn es sich ihm nicht anders als in ausgelebter Steifheit und verknöcherter Ausschliesslichkeit darbieten soll. So ist denn aber auch seine Kunst kein „deutscher Musikstyl“ in engherzig ausschliessendem Sinne, sondern eine Welt-Kunst geworden; der eigenen Lehre und Anweisung unseres Meisters aber verdanken wir es, das wahrhaft Deutsche in unseren grossen Musikern, Denkern und Dichtern nicht als eine Schranke ihres Vermögens, sondern als die wirkende Kraft ihrer Universalität, als eine Ehre für unser Volk erkannt zu haben. In der energisch lebhaften Abweisung einer einseitig verkümmernden Deutschthümelei birgt sich somit schon jetzt das Thema einer wahrhaft „nationalen“ Kunst, welches auszuführen der Künstler in der ganzen Folge seiner späteren Schriften nicht müde geworden ist. „Umfasste das griechische Kunstwerk den Geist einer schönen Nation, so soll das Kunstwerk der Zukunft den Geist der freien Menschheit über alle Schranken der Nationalitäten hinaus umfassen; das nationale Wesen in ihm darf nur ein Schmuck, ein Reiz individueller Mannigfaltigkeit, nicht eine hemmende Schranke sein“ (G. S. III, 37). In diesem Sinne ist aber die umfassende Aufgabe des deutschen Wesens dem Geiste Wagner's schon frühzeitig aufgegangen. Sieben Jahre später schrieb er in Paris: „Der deutsche Genius scheint bestimmt zu sein, das, was seinem Mutterlande nicht eingeboren ist, bei seinen Nachbarn aufzusuchen, diess aber aus seinen engen Grenzen zu erheben und somit e t w a s A l l g e m e i n e s f ü r d i e g a n z e W e l t zu schaffen“ (G. S. I, 198). Und in solcher Auffassung, als im tiefsten Grunde unzerstörbare Anlage zur Ausbildung des *Reinmenschlichen*, hat das Deutsche dem Künstler von je her seinen wahren Werth gehabt und bis zuletzt bewahrt; wer hat liebevoller und mit eindringenderem Blicke die Spuren dieses deutschen Wesens unter dem Schutte geschichtlicher Wandelungen und Umwälzungen zu erkennen und nachzuweisen vermocht?

Kann über diesen Punkt kein Zweifel mehr obwalten, so wäre eher ein Missverständniss denkbar, wenn sich der junge Magdeburger Musikdirektor gegen den Schluss mit Lebhaftigkeit des verzierten Gesanges annimmt, und dem Gesangskünstler die schmuck- und kunstvolle Form des Gesanges entsprechen lässt. Es scheint hiernach dem Komponisten der „Feen“ und des „Liebesverbotes“ der Begriff des Gesanges noch den unbestimmteren Charakter eines durch den Gehörs-Sinn vermittelten allgemeinen Gefühlsausdruckes getragen zu haben. Noch gewahren wir ihn auf dem Durchgangswege durch den „guten italienischen Cantabilitäts-Styl“, und in vollem Streben nach dem Gesangswohllaut, vor dessen Verkümmerung er in der Folge seine Sänger bei falscher Auffassung seiner dramatischen Melodie so oft und angelegentlich zu warnen hatte. Diese dramatische Melodie aber war im Bereiche der „echten italienischen Gesangsschönheit“ nicht anzutreffen; den Weg zu ihr konnte ihn nur sein deutscher Genius leiten. Die grosse Entwickelung zum Meister des musikalischen Drama's trat bei ihm von dem Punkte aus ein, da er in dem Gesange durchaus S p r a c h e fand, und in demselben Momente in der Sprache selbst den Gesang. Dieser entsprang ihm somit aus den dichterischen Gestalten, die er ersah, und die seinem Schauen alsbald auf ihre eigene Weise erklangen. Gleichwohl kündigt sich auch in den, Gesang und Cantabilität betreffenden Ausführungen bereits unverkennbar der zukünftige Autor von „Oper und Drama“ an, in dem Protest gegen die Behandlung der Singstimme als Orchesterinstrument, in der streng geforderten Unterscheidung der Beschaffenheit der menschlichen Stimme von der Instrumentaltonmasse. „Das

Orchester ist nicht nur in seinem Ausdrucksvermögen, sondern ganz bestimmt auch in seiner Klangfarbe ein von der Vokaltonmasse durchaus Unterschiedenes, Anderes. Wir haben uns mit unwillkürlichem Irrthume die menschliche Stimme immer als ein, nur besonders zu berücksichtigendes Orchesterinstrument gedacht, und als solches sie auch mit der Orchesterbegleitung verwebt. Diese ungemein wichtige, und noch nie konsequent beachtete Wahrnehmung vermag uns über einen grossen Theil der Unwirksamkeit unserer bisherigen Opernmelodik aufzuklären, und über die mannigfachen Irrthümer zu belehren, in die wir über die Bildung der Gesangsmelodie dem Orchester gegenüber verfallen sind." (Vgl. im „Lexikon" die Artikel: Stimme, Klangfarbe, absolute Melodie). Erst die Aufdeckung des instrumentalen Charakters der sog. absoluten Melodie konnte dem Gesange, der menschlichen Stimme, die ihr gebührenden Rechte einräumen. Das hier in Begriffen Fixirte musste zur künstlerischen That werden. Die eigentliche und einzige Gesangsmelodie war erst zu erfinden; sie erschloss sich nur dem Dramatiker als die ihm nothwendige Fähigkeit des musikalischen Ausdruckes. Als der grosse Mythos zu ihm sprach, da sang ihm die Welt der Helden das neue Hohelied, als dessen Meister er nun vor die Welt der Nicht-Helden trat, die, selbst ganz gesangs- und melodielos, ja selbst sprachlos, nun ihm den Ruf nach „Melodie" entgegenschrieen.

Wir unterlassen es, fernere Einzelheiten mit ausführlichen Citaten aus den späteren Schriften zu belegen. Die Klage, dass unsere deutschen Gesangskomponisten leider oft traurige Gesanghelden seien, geht Hand in Hand mit der anderen, dass „unsere Dirigenten von dem richtigen Tempo aus dem Grunde nichts wissen, weil sie nichts vom Gesange verstehen." Dem französischen und italienischen Musiker wird es mit Bezug auf den Vortrag noch in der Schrift „über das Dirigiren" hoch angerechnet, das die Musik für ihn nur durch den Gesang fasslich ist: ein Instrument gut spielen, heisse für ihn, darauf gut singen können. Umgekehrt ist der deutsche Gesangkomponist von dem Instrumente an die menschliche Stimme herangetreten; selbst ein Spohr konnte diesem Fluche des Un-Stimmgemässen nicht entgehen. „Nun bedenke man, was unseren Sängern mit diesen gewissen, meistens am Schlusse der Arien aus der Spohr'schen Violinschule sich einfindenden, Fiorituren und Passagen zugemuthet wird. Kein Rubini, keine Pasta oder Catalani, wäre je diese Passagen zu singen im Stande gewesen, welche allerdings der verstorbene Konzertmeister David als Kinderspiel zum Besten geben durfte." (G. S. X, S. 10).

Der Uebertäubung der Singstimme durch das Orchester hat, bei dessen immer zunehmender Wichtigkeit, auch in den eigenen Werken des Meisters endlich nur das verdeckte Orchester des Festspielhauses abhelfen können, für welches die Musik aller auf „Lohengrin" folgenden Werke ganz direkt konzipirt war. Ausserhalb des Festspielhauses hat noch von je — vom Berliner „fliegenden Holländer" 1844 bis zum Berliner „Tristan" 1876 — die Deckung der Singstimme durch ein geräuschvolles Orchester unüberwindliche Schwierigkeiten bereitet und die Verständlichkeit der Aufführung untergraben, indem die materielle Gewalt z. B. der Blechinstrumente da überwog, wo nur ihre besondere Tonfärbung beabsichtigt war. Im Hinblick auf solche Gefährdungen des einfachsten Verständnisses seiner Werke erkennen wir es als ein unvergleichliches, einziges Glück, dass uns in der von dem Meister selbst begründeten und geweiheten Stätte die „feste Burg" für die Pflege seiner Kunst hinterlassen ist. Ein halbes Jahrhundert seines Ringens und Wirkens hat uns diese Burg des deutschen Geistes gewonnen. Wir treten in ein zweites halbes Jahrhundert ohne Ihn, und doch mit Ihm; denn sein Geist ist in seinen Werken. Wie wird es am Ende dieses zweiten halben Jahrhunderts, nach weiteren fünfzig Jahren aussehen, wie wird sich sein Geist alsdann verkörpert

haben? Nur wenn uns in seinen Werken dieser Geist in höchster künstlerischer Reinheit weiterlebt, werden uns die Früchte seines heldenhaften Ringens zu Theil werden. Dazu ist uns für jetzt und alle zunächst absehbare Zeit die feste Burg von Bayreuth unentbehrlich.

Nicht für alle Ewigkeit soll der Erfolg Seines Wirkens, Ringens und Kämpfens an das Bühnenfestspielhaus und an Bayreuth allein geknüpft sein. Er soll dem gesammten deutschen Theater im Grossen und Ganzen zu Gute kommen. Stellen wir uns nun eine zu erreichende günstige Entwickelung desselben, zu höherer Reife als wirkliche Kunstanstalt vor, so liegt dieses Ziel aber doch noch in weiter Ferne. Eben die gegenwärtige Beschaffenheit der modernen Bühne in Deutschland, ja in Europa, hat den Künstler dazu genöthigt, jeden folgenden Schritt zu ihren Gunsten aus grösserer Entfernung von ihrem verdorbenen Boden zu thun. Wird die vor uns liegende zweite Epoche allzufrüh dem Bestehenden sich wieder zuwenden dürfen? Wie natürlich, dass alle Diejenigen, die als Künstler oder Leiter von Kunstanstalten, oder selbst als musikalische Journalisten und Kunst-Kritiker, durch ihre Berufsthätigkeit an dieses Theater gefesselt sind, unwillkürlich die ungeduldige Neigung dazu verrathen; dass selbst Wohlgesinnte z. B. die erzwungene Freigebung des *„Ringes“* nicht als das grösste Unglück beklagt, ja sie vielmehr eher bewillkommnet haben. Vergegenwärtigen wir uns aber die Wirkungen, welche mit den auf solche ausser-Bayreuthische Aufführungen verbrauchten Mitteln in Bayreuth durch eine etwa dreijährige Wiederholung des „Ring des Nibelungen“ in unmittelbarem Anschlusse an dessen erste Aufführung hätten erzielt werden können, wie das Publikum dadurch bereits an Bayreuth gewöhnt, der Styl der Aufführungen befestigt, die erste Aufführung des Weihfestspieles erleichtert worden wäre, so zeigt sich deutlich, dass, was von Bayreuth an Wirkungen ausgehen soll, auch ferner nur auf die Art erreicht werden kann, dass es zunächst auf dem eigenen Grund und Boden feste Wurzel fasse. Jede Beschleunigung einer dereinst nothwendigen und gewollten Annäherung bringt Gefahr. Wohl uns, dass das Weihefestspiel nie dem Schicksale des „Ringes“ verfallen, dass er als das Wort, das sie uns „stehen lassen“ müssen, mit der geweihten Stätte innig und unzertrennlich verbunden ist. Möge es uns mit der Zeit auch alle früheren, als vorzeitige Boten ausgesendeten Werke in seinem Geleite zurückgewinnen, damit diese dann von Neuem ihren Lauf über deutsche Theater in grösserer Reinheit antreten können, und deutsches Volk erkenne, was es an ihnen besitzt.

C. Fr. Glasenapp.

Die Idealisirung des Theaters.

Geschichte einer Kunstentwickelung aus Moden zum Styl.

Von Hans von Wolzogen.

6. Reformversuche.

Goethe ermuthigte sich seinerzeit zur Hoffnung auf eine Theaterreform mit den Worten: „das Theater wird, so wie die übrige Welt, durch herrschende Moden geplagt, welche es von Zeit zu Zeit überströmen und dann wieder seicht lassen. Mehr als irgend ein Theater ist das Deutsche diesem Unglücke ausgesetzt, und das wohl daher, weil wir bis jetzt mehr strebten und versuchten, als errangen und erreichten. Unsere Litteratur hatte, Gott sei Dank, noch kein goldenes Zeitalter, und wie das Uebrige, so ist unser Theater noch erst im Werden.". („Weimarisches Hoftheater". 1802.)

Drei Viertel eines Jahrhunderts, welches sich in vielen Dingen, trotz Blut und Eisen, gerne für ein „goldenes" halten möchte, sind dahingegangen, und das deutsche Theater scheint uns immer noch „erst im Werden", wenn wir nicht gar zugeben wollen, dass es bereits im Vergehen sei. Jedenfalls ist man auch neuerdings wieder daran gegangen, „zu streben und zu versuchen", und auf Reform eines Schauspiels zu denken, welches in seiner letzten Modeform, der „stehenden Bühne", und in der alltäglichen Konkurrenz zwischen Hof- und Stadt- und Spekulationstheatern, allerdings schon einer zunehmenden Verwahrlosung anheim zu fallen schien.

Der bemerkenswertheste und meist besprochene, auch äusserlich erfolgreichste solcher modernen Rettungs-Versuche auf dem alten Grund und Boden des „stehenden Theaters" und des „Abendrepertoire's" ist gewiss in dem Meininger Musterschauspiele zu sehen. Hier bemerkt man, wie das Reformbedürfniss in dem Gebiete des modernen Hoftheaters selber sich geregt hat. Man möchte diese Art einer Neubildung beinahe als ein organisches Herauswachsen aus den gegebenen Keimen und Anlagen gelten lassen. Nur ist dabei zu bedenken, dass im Grunde doch nur der Wille eines einzelnen geschmackvollen, kunstsinnigen, für das deutsche Schauspiel lebhaft interessirten Fürsten eben dieses sein eigenes und einzelnes Hoftheater zu einer Stätte der Reform nach seinem persönlichen Sinne und Wunsche bestimmt hat. Diess wäre also doch keine organische Fortentwickelung, sondern weit mehr ein Zurückgreifen auf den edelen Grund der Idee des Hoftheaters. Der Fürst nimmt sich der idealen Interessen deutscher Kunst auf einer, ihrer Pflege eingeräumten, ihm gehörigen Bühne persönlich huldvoll an. Auch diess ist ja nur erklärlich unter der Voraussetzung, dass das Volk als solches diese idealen Interessen, ja diese Kunst selbst noch nicht besitzt, sondern dass sie ihm erst, Dank der Pflege des Fürsten, in einem selbständig künstlerisch ausgebildeten Style zugeführt

und zu Eigen gegeben werden müsste; wie diess denn thatsächlich zu unserer Zeit der Fall ist. Andererseits aber existirt, wie wir gesehen haben, der von den Klassikern angestrebte ideale deutsche Schauspielstyl gleichfalls noch gar nicht, noch ist an seiner Stelle irgend ein anderer „Styl“, der diesen Namen verdiente, zur Ausbildung gelangt, dergestalt, dass ihn ein dafür begeisterter Fürst nur eben noch zu pflegen oder etwa weiter ausbilden zu lassen hätte. Vielmehr dürfte Dasjenige, was man auch in dem Meininger Schauspiel als „organisch“ aus dem deutschen Theater weiterentwickelt finden könnte, gerade wiederum das Styllose sein: nämlich eben jene seit der Zeit der Klassiker in die deutsche Schauspielkunst eingerissenen Fehler und Verworrenheiten; — aber mit einer einzigen Ausnahme.

Diese Ausnahme war eben die Folge des persönlichen künstlerischen Geschmackes dieses Fürsten. Sie bezieht sich, wie wir wissen, in einem edelen Sinne auf die Scene, das scenische Bild. Es ist eine Reform für das malerische Element auf der Bühne, im Gegensatze etwa zu der aus dem musikalischen Elemente hervorgegangenen Reformation von Bayreuth. Gegenüber den bis zur Atomisirung des Kunstwerkes fortgeschrittenen realistischen Effektleistungen des isolirten Virtuosenthums, steht in Meiningen die sorgsame Pflege des Ensemble's. Nicht aber so sehr erscheint dieses Ensemble in einer stylistischen Einheitlichkeit der (spezifisch) schauspielerischen Gesammtkunstleistung, als wie in einem Gesammtbilde der scenischen Vorgänge, in ihrer Ausstattung, Umgebung und Gruppirung; wozu dann auch das Gesammtlautwerden dieses Bildes in vortrefflich einstudirten Volksmassenscenen gehört. Wir sehen also, dass hier gerade das zu allermeist verwahrloste Element der deutschen Schauspielkunst, die Sprache, auch nicht eigentlich als solche, nämlich als der natürliche Ausdruck der poetischen Persönlichkeit, sondern nur erst als mitwirkendes Element des Ensemble's, s. z. s. als Massentönen, behandelt und insofern wiederum bis zur „Virtuosität“ ausgebildet ist. Bei einer solchen Art, das ganze Drama bis in seinen sprachlichen Theil hinein malerisch zu behandeln, liegt die Gefahr nahe, dass diess alsbald wie eine neue, brillante Mode von eifrigen und gescheidten Regisseuren nachgeahmt werde, darüber aber auch wieder die eigentliche Aufgabe der Bühnen-Reformation, der Styl nämlich, in der Vergessenheit belassen bleibe. Denn dieser Styl ist etwas, was an und für sich niemals Mode werden kann; er müsste denn schon selbst entartet sein, wie etwa der unserer Art gewiss nicht mehr entsprechende, als Mode nur neu aufgewärmte Styl der „Deutschen Renaissance“ oder dergleichen hohles Maskenspiel unserer styllosen Gesellschaftswelt.

„Styl“ in der Ausstattung und „Styl“ in den Scenenbildern, das ist gewiss noch nicht Das, was unsere Klassiker als den idealen Kunststyl im deutschen Drama erstrebten; aber auch nicht das, was ihre geistvollsten Gegner, wie Tieck, von dem Schauspieltheater sich erwarteten. Sehr ein-

sichtig gingen jene grossen Männer davon aus, diesen Styl zunächst auf die Bildung einer idealen Sprache zu basiren; und sehr bedeutsam scheiterte ihr Werk im Grunde daran, dass diese ideale Sprache in der Ausführung, anstatt zu lebendigem Style, zur deklamatorischen Unnatur führte, — worüber dann auch jeder künstlerische Sprachstyl für andere als idealistische Reformtendenzen verloren ging. — Von einem solchen, erst zu findenden oder neu zu begründenden Sprachstyle hat man bei der Meininger Reform ganz abzusehen. Es wird dort gesprochen, wie überall in den modernen Theateraufführungen der klassischen Werke; und nur jene andere Eigenthümlichkeit moderner Theateraufführungen, die Massenwirkung, ist durch einen feineren Kunstsinn zum Gegenstande einer malerischen Reform gemacht worden.

Wenn man nun von Kritik und Publikum immer wieder den Vorwurf hören muss, dass zwar das Ensemble der Meininger ganz ausgezeichnet sei, dass sie aber keinen eigentlich bedeutenden Schauspieler besässen, und dass deshalb ihre Leistungen noch keinen vollkommenen Kunstgenuss verschaffen könnten: so spricht hieraus der ganze Irrthum (ja Irrwahn) des über sich selbst unklaren modernen Bühnenrealismus. Es kommt nicht so sehr auf die einzelnen genialen Persönlichkeiten an, wenn es sich um die Feststellung und Ausbildung eines neuen Gesammtstyles handelt, sobald nur ein solcher überhaupt einmal in dem Geiste eines schöpferischen Genius als eine neue Sonne für die Kunstwelt aufgegangen ist. Wo dieser Styl erst traditionell fixirt und exekutiv ausgebildet werden soll, da wird die Virtuosität eines Einzelnen gewöhnlich sogar im Gegensatze hierzu sich zeigen. Denn diese Virtuosität pflegt doch nur erst der, von besonderem Talent getragene, Höhepunkt der bisherigen, in diesem Falle modern-realistischen „Richtung", oder der herrschenden Mode zu sein. — Dagegen, was einem künstlerischen Gemeinwesen, wie das Meininger Schauspiel, fehlt und fehlen musste, um wirklich ein vollkommenes Ensemble im Sinne eines künstlerischen Styles zu bilden: das ist die Gemeinsamkeit und Einheitlichkeit in der Pflege und Ausbildung gerade des ideellen Elementes im rezitirten Schauspiele, nämlich der Rede, der Sprache. Hätten die Meininger Schauspieler bei eben den Talenten, die sie besitzen, allen Anderen voraus es gelernt, oder lernen können, in künstlerischem Style zu reden, d. h. deutsch zu reden im deutschen Kunstwerk: so würde der Genuss einer solchen Schauspiel-Vorstellung auch für jeden Laien der auf diesem Felde denkbarst vollkommene unserer Tage sein. Es wäre dann in der That auf dem Gebiete des rezitirten, d. h. eben gesprochenen, Dramas etwas Aehnliches erreicht, als was an demselben Meiningener Fürstenhofe auf dem Gebiete der symphonischen Musik unter der Leitung Hans von Bülow's gelungen ist, welcher die vorhandene ideale Sprache der Meister deutscher Tonkunst mit seiner eigenen Meisterschaft vor Allen Andern treu und lebensvoll zu reproduziren wusste. Dann erst, wenn ein solcher Styl des rezitirten

Dramas auf der Grundlage der dramatischen Rezitation selbst sicher fixirt wäre, dann möchten auch die „Sterne“ über diesem neugewonnenen Gebiete aufgehen, um nun nicht mehr als Virtuosen der Allerwelts-Mode, sondern als Meister deutschen Styles in dem grossen, festen künstlerischen Ensemble ihre Kräfte dem Idealen zum würdigen Dienst zu stellen. Dann erst können die hellen Sterne leuchten, wenn es heilige Nacht geworden ist; das will sagen: wann eine weihevolle Ruhe eingetretsn ist nach dem langen Streite zwischen Moden und Styl, und wenn der Styl selbst gefunden ist, welcher auch für das rezitirte Drama den heiligen Frieden reiner Kunst bedeutet.

Woher aber sollte nun gerade das rezitirte klassische Drama vor Allem die seinem Ideal entsprechende Sprache erlernen? Wer ist sein Sprachlehrer? — Oder weiterhin: wo ist überhaupt die künstlerische Sphäre, in welcher auch eine idealische Sprache — natürliche Sprache wäre; so dass aus dem Boden dieser höheren Natur die Früchte geerntet werden könnten auch selbst für ein, auf dem Untergrunde des modernen Realismus, sich etwa neu aufbauendes, in seiner Weise idealisch geartetes, d. h. kunstwerthiges, dichterisch-würdiges Schauspiel? Für ein deutsches Theater? — Schon in diesem einen Worte „deutsch“ liegt das ganze Schwergewicht des ersten Gebotes: „Deutsch zu reden,“ d. h. deutlich und bedeutend.

Nun hat sich vor einiger Zeit in Berlin ein ganz ausdrücklich so benanntes „Deutsches Theater“ gebildet, welches, ganz anders als die Meininger, nicht vom Emsemble ausgeht und die Sterne vermissen lässt, sondern vielmehr von den Sternen ausgeht, die nun selber, als Societäre der Gründung, das Ensemble bilden wollen, um das deutsche Drama — wie sie von vorn herein versprochen haben — endlich einmal wirklich *„stylvoll“* darzustellen.

Eine offiziös angehauchte Kritik ihrer ersten Aufführung im „Leipziger Tageblatt“ drückte diess unumwunden also aus: „Da haben sich Männer verbunden mit dem ernsten Entschlusse, eine deutsche Musterbühne zu schaffen, und sind für ihren Plan mit ihrer ganzen Person und mit ihrem Vermögen eingetreten;“ und eine andere Kritik verkündete geradezu, dass, während die Meininger „die Täufer“ gewesen seien, man in dem Deutschen Theater der Herrn Arronge, Barnay, Friedmann, Förster und Haase „den Erlöser“ unserer theatralisch-dramatischen Kunst begrüssen müsse. Auch für die nothwendige Sphäre, aus welcher das Geburtsrecht einer solchen Kunsterscheinung herzuleiten wäre, war ersichtlich gesorgt; denn jene offiziöse Leipziger Kritik fügte hinzu: „Berlin, der Sitz des deutschen Kaisers, der Brennpunkt des politischen Lebens in Alldeutschland, Berlin muss auch der Mittelpunkt aller ernsten künstlerischen Strebungen unserer Zeit werden.“ Nun „muss“ zwar „kein Mensch müssen“, wenn man Lessing trauen darf, der doch recht eigentlich der

geistige Protektor eines solchen deutschen Theaters sein sollte; allein — Berlin muss müssen, „es muss (wohl oder übel) der Mittelpunkt aller künstlerischen Strebungen der Nation werden.“ „Dem deutschen Drama eine geweihte Stätte zu bieten, welche eine neue Aera für den Bühnenkünstler eröffnet, die Muse des Poeten zu fruchtbarem Schaffen anzuregen und den ästhetischen Geschmack des Publikums neu zu beleben und zu fördern“, diess Alles sollte, nach dem Wortlaute jener Leipziger Kritik, die hohe Aufgabe des neuen Deutschen Theaters in dem Berliner Zentral-Brennpunkte „Alldeutschland's“ sein. Einigermaassen bedenklich durfte uns dabei nur das Folgende erscheinen. Dieselbe Kritik, welche so glänzend begonnen hatte: „Wir stehen unter dem Eindruck eines grossen Ereignisses, eines Ereignisses, das von der weittragendsten Bedeutung für Berlin, für ganz Deutschland sein wird“, — dieselbe Kritik, welche alsdann Alles und Jedes in jener Eröffnungsvorstellung durchaus „grossartig“ fand: „Der Prolog und das Bild übte eine grossartige ergreifende Wirkung auf das Publikum“ — „grossartig und schön war jede einzelne Leistung, das Grossartigste aber das Ensemble“ — „diese Künstler sagten es nicht, aber Alles bewies fortwährend die Berechtigung zu dem Worte: Sie sehen, was wir können!“ — dieselbe Kritik hatte in einem bescheidenen Nachsatze denn doch etwas — eine Kleinigkeit — an dieser ganzen neuen Gründung des deutschen Theaters auszusetzen. Sie sagte nämlich zum Schlusse: „Die Vorstellung dauerte fast fünf Stunden — etwas lange auch für einen *Theatergourmand.* Wir glauben, dass die Regie ihre Pietät gegen Schiller etwas mindern muss, einige Streichungen werden den theatralischen Effekt gewiss nicht vermindern.“ Also nur die Pietät gegen Schiller muss noch etwas „herab gemindert“, und das ganze Drama auf einer etwas mehr gestrichenen Oktave abgespielt werden: dann hat das deutsche Theater nach der Meinung der Kritik kurzweg sein Ideal erreicht, und der klassische Styl der Darstellung ist unserer klassischen Dichtung gesichert. Und nicht nur dieser; denn nach einer Woche klassischer Repertoire-Abwechselung zwischen „Kabale und Liebe“, „Minna von Barnhelm“ und „Iphigenia“ folgte ja bereits ein internationaler Abend, welcher Kleist's urdeutschen „Zerbrochenen Krug“ und Girandin's Schwank „Der Hut“ nebeneinander als Muster deutschen Lustspielstyles den „Theater-Gourmands“ von Berlin vorführte. Dass bald hernach ein ganz ungestrichener „Don Carlos“ an zwei Abenden und in der voll gegriffenen Oktave von acht Stunden als alexandrinisch-litterarische Kuriosität zu Schiller's grösserer Ehre erbarmungslos vor die deutschen Theaterlampen zitirt ward, das widersprach allerdings der obigen offiziösen Kritik auf das Offiziellste und gab ihr damit leider einen grellen Anschein von Recht. Niemandem aber fiel es ein, an Goethe's Worte zu denken: *„Don Carlos* war schon früher für die Bühne zusammengezogen, und wer dieses Stück, wie es jetzt gespielt wird, zu-

sammenhält mit der ersten gedruckten Ausgabe, der wird anerkennen, dass Schiller, wie er im Entwerfen seiner Plane unbegränzt zu Werke ging, bei einer späteren Redaktion seiner Arbeiten zum theatralischen Zwecke durch Ueberzeugung den Muth besass, streng, ja unbarmherzig mit dem Vorhandenen umzugehen." „Die *Räuber*, *Kabale und Liebe*, *Fiesko* jedoch wollte man nicht anrühren, weil das daran Missfällige sich zu innig mit Inhalt und Form verwachsen befand, und man sie daher auf gut Glück der Folgezeit, wie sie einmal aus einem gewaltsamen Geiste entsprungen waren, überliefern musste." — Da diese Worte gerade in den Abhandlungen „Ueber das deutsche Theater" (1815) zu finden waren, so hätte die Sozietät eines „Deutschen Theater's", aber auch ihre offiziöse Kritik, sich wohl einigermaassen damit vertraut machen sollen.

In der Folge soll es sich gezeigt haben, dass besonders eine Anzahl geschickt ausgewählter jüngerer Kräfte ein sehr lobenswerthes Zusammenspiel bei der Darstellung eines wechselnden Repertoire's zu entwickeln im Stande war; hierdurch scheint das neue Theater, von den „Sternen" ganz abgesehen, die sonst am Orte gewohnten schauspielerischen Gesammtleistungen oft angenehm übertroffen zu haben. Auf dem alten Boden jener „stehenden" Repertoire-Bühne, welche nur das „stehen gebliebene" Wandertheater war, gab es nun dort also bisweilen vornehmlich gewandte und akkurate Darbietungen von einer gewissen frischen geistigen Geniessbarkeit für ein Weltstadt-Publikum mit einigem Anspruch auf spirituelle, lebensvolle Abend-Unterhaltung im dramatischen Genre. Allein mochte es dabei anständiger und verständiger als anderswo auf dem gleichen Boden hergehen, so musste doch auch hier eine Reform von Grund aus unterbleiben, weil eben dieser Grund als solcher selbst keine neuschöpferischen Kräfte mehr barg, und das gesammte bunte Erbe der Vergangenheit, unbegriffen und ungesichtet, wie es in Folge des Mangels solcher aufklärenden Kraft vorlag, nur eben so gut als möglich in der üblichen Weise der modernen Komödie zu verarbeiten war. Es war Stoff, nicht Problem, für ein neues, relativ besseres, Berliner Stadttheater.

Sehr richtig hatte die zuvor erwähnte nicht offiziöse Kritik dem neuen Theater es zur ersten Pflicht gemacht: dass es, um seine grosse Aufgabe zu erfüllen, dem „deutschen Volke seine theure Muttersprache gegen alle Willkür und Planlosigkeit schützen" müsse. Eine etwas schwierige Sache freilich für die betreffenden Künstler! Fehlten nicht auch für die echtesten deutschen Muttersöhne das grosse Beispiel, der Meister und die Schule, von denen sie den künstlerischen Schutz für die „Muttersprache des deutschen Volkes" erlernen könnten? Ohne solch ein grosses Beispiel, ohne Meister und Schule, schlechtweg *„stylvoll" reden* oder gar einen *klassischen Redestyl* begründen zu sollen, das scheint denn doch einige „Willkür und Planlosigkeit" schon vorauszusetzen. Ist es doch gar nicht abzusehen, nach welchem Plane oder aus welcher Unwillkür hervor auch unsere besten

Schauspieler heutzutage nur erst den *Sprachton* für so ganz verschiedene Stylarten unzweifelhaft richtig treffen wollen, wie sie durch „Kabale und Liebe“ einerseits, durch „Iphigenia“ andererseits, und dann wiederum durch Girandin's und Kleist's Lustspiele so charakteristisch repräsentirt werden, dass in der That, wären dafür die richtigen Sprachstyle gefunden, jenes Repertoire eine meisterlich zusammen gestellte Musterkarte der „dramatischen Sprechtöne“ genannt werden müsste*).

Schon Tieck sagt an verschiedenen Stellen seiner Schriften: „Es muss, wenn auch auf dem Grunde der natürlichen und gewöhnlichen Rede, jedes Schauspiel sein eigenes Zeitmaass haben.“ „Die Iphigenie muss etwas gehaltener und feierlicher durchaus gegeben werden, als der Tasso“, „dieses Meisterwerk, in welchem der deutsche Laut am zierlichsten und lieblichsten sich vernehmen lässt.“ „Tasso darf sich leichter und geistreicher bewegen,“ und „verträgt meist die zarteste und edelste Konversation.“ „Die Verse in Goethe's Meisterwerken müssen anders gehört werden, als im Wallenstein, und in diesem wird der Charakter Thekla's melodischer müssen rezitirt werden, als der der Gräfin Terzky.“ „Die Jungfrau muss die gereimten Zeilen anders als die übrigen vortragen, ohne in leere Deklamation überzugehen, und die schönen gereimten Scenen der „Sommernacht,“ oder des „Romeo,“ müssen sich in anderer Art, als die Verse des „Sturms,“ vernehmen lassen.“ Damit berührt Tieck zwar noch nicht den eigentlichen Kern der Sache, er hält sich mehr an das äussere Zeitmaass und lässt das Problem eines idealen Styles für ideale Werke, absichtlich, ausser Acht. Aber es genügt doch schon, um — recht verstanden — die Verwirrung zu beleuchten, in welche man bei der ernstlichen Frage gerathen muss: wie irgend ein moderner Theaterleiter, wenn er es wirklich im höchsten Grade aufrichtig und streng mit seiner Aufgabe nähme, über diese allererste Schwierigkeit hinwegkommen will, seine Leute an einem Abend — um nur bei Einem Dichter zu bleiben — im richtigen Sprachstyle des „Goetz von Berlichingen,“ am anderen: des „Egmont“, am dritten: des „Tasso“, und am vierten etwa noch des zweiten Theiles des „Faust“ reden zu lassen. Da wäre jedenfalls Alles nur erst *Experiment*, und zwar sehr gewagtes! — Immerhin aber dürfte es ihm noch am Leichtesten werden, sich an Tieck

---

*) Deutschen Lustspiel-Ton“ würde z. B. auch Schaufert's „Schach dem König“ erfordert haben, über dessen Aufführung im „Deutschen Theater“ u. a. folgende Kritik-Aeusserung zu lesen war: „Im allgemeinen schien es uns, als ob man den richtigen Ton nicht ganz träfe. Es will das alles mit mehr Grazie und Vornehmheit angefasst sein. Lobenswerthe Erwähnung verdient Herr Pohl (Lord Hay), der aber sonderbarer Weise das breitspurige Wesen der von ihm dargestellten Figur damit charakterisiren zu müssen glaubte, dass er alle Augenblicke in den unverkennbarsten Hamburger Dialekt verfiel.“

Es lautet aber § 1 der Goethe'schen Regeln für Schauspieler: „Das Erste und Nothwendigste für den sich bildenden Schauspieler ist, dass er sich von allen Fehlern des Dialekts befreie; kein Provinzialismus taugt auf der Bühne!“ —

anzuschliessen, also: auszugehn von dem (wohlverstanden) ***poetischen Realismus*** des Shakespeare-Theaters und von einem wirklich gesunden deutschen Lustspiele (wozu ja vielleicht auch die nordischen Dichter mithelfen könnten), um nur erst einen wahrhaft natürlichen Sprechton, frei vom modernen Salonjargon und von den hohlen Stylstummeln des nachklassischen Pathos, frisch heranzubilden. Am Nächsten schlösse sich daran die erste Periode unserer Klassiker, nebst Lessing; und zwar würde man bei Lessing (Minna von Barnhelm, Emilia) die klare Schärfe der verständigen Dialektik, bei dem Dichter des „Goetz" die freie Wahrhaftigkeit der vielfältigen rein menschlichen Empfindungen, und bei dem Dichter der „Räuber" die glühende Wärme unbändig aufquellender Leidenschaftlichkeit nachempfindend zu erlernen, und diese dichterischen Elemente mit jener ersten Bildung eines natürlichen Sprechtones künstlerisch zu verschmelzen haben. Thut man diess am „Deutschen Theater", so ist damit das Beste gethan, was zu thun heute möglich ist. Aber schon mit dem Uebergange zum Idealen, welchen Goethe in der sog. prosaischen Fassung der „Iphigenia" und im „Egmont", Schiller aber auf andere und energischere Weise im „Carlos" vollzogen hatte, tritt jener prinzipielle Uebelstand zwingend ein: wie redet man heutzutage auf der Bühne eine zugleich natürliche und ideale Sprache, welche nicht lediglich wieder ein deklamatorisches Pathos oder ein willkürliches Experiment des mit der Sprache operirenden schauspielerischen Verstandes wäre? Auf diesem Wege kommt man keinesfalls bis zu den beiden „natürlichen Töchtern" und klassischen Schönheiten unserer idealen Meisterdichtung: „Eugenie und Beatrice"!*)

Für die Sprache des Idealismus auf der Bühne muss man sich nothgedrungen nach einer anderen Quelle umsehen, aus deren tönendem Naturgrunde — mag es nun zugleich süss und bitter für die Schüler des rezitirten Dramas sein — eine wirklich ideale Sprache völlig neugeschaffen, wie die Aphrodite aus dem Meeresschaume, hervorgestiegen ist. Fassen wir also, bevor wir an diese Quelle selbst herantreten, noch ein Mal das Resultat der letzten Betrachtungen in wenige Worte zusammen, und lassen wir dabei jenes neuere Berliner Ereigniss, dessen „Sterne" inzwischen schon theils sich in Schnuppen auflösten, noch ganz ausser Acht, da seine „Sphaere" der „Realismus" des Schauspiels ist, zu dem wir erst am Schlusse wieder gelangen können.

Die „Meininger" hatten nur erst die Gesammtgebärde des Dramas in das Auge gefasst; zum vollkommenen Kunstwerke fehlt noch die Gesammtsprache. Welche Sprache? —

Erfordert schon unsere klassische Dichtung — zu geschweigen von der internationalen, welche unser Theaterrepertoire bereichert — unter sich verschiedene Sprachstyle, — wo findet das moderne rezitirte Drama überhaupt

*) Beide vor nun gerade 80 Jahren, 1803, vollendet, während Beethoven seinen neuen Heldengang mit der *Eroica* begann. —

die Wurzel der Sprache, und damit seines eigenthümlichen Wesens wieder? Die Wurzel einer Sprache, welche bei grössester Natürlichkeit doch mindestens fähig wäre, auch dem höchsten klassischen Ideale den stylentsprechenden Ausdruck zu geben? —

Gewiss nicht auf dem Gebiete des grossen Staubhaufens, des konventionell bestehenden und fortvegetirenden, aber, wie wir wissen, durchaus nicht organisch gewachsenen, deutschen Hof- und Stadttheaters mit seinem abendlichen Amüsements-Repertoire der verschiedensten muster- und schullosen Stylelemente! —

Aber wie? gingen wir vorhin nicht von der Betrachtung aus, dass die dumpfige Macht dieses Staubhaufens in unseren Tagen schon gebrochen sei? Deutet nicht ringsum in den Landen so Manches, was doch nicht nur „Wetterzeichen“ geblieben ist, auf eine beginnende *Umwandlung*, auf einen Bruch mit dieser lange eingerichteten theatralischen Mode hin?

Betrachten wir doch erst ein Mal diese merkwürdigen Wandelspuren in ihren einzelnen thatsächlichen Erscheinungen weiter, und sehen wir dann zu, welche von ihnen uns am Meisten den Eindruck einer organischen Bildung macht, woraus sich ein Lebendiges und Ideales natürlich entwickeln mag. Wohl werden wir dann am Ende freudig auszurufen haben: „Da steht er!“ und „Meines Liebsten Schwert hab' ich erkannt!“ Denn das mächtige Meisterwort: „Hier steh' ich, hier mein Schwert!“ erzeugt sich mit Uebergewalt sein weithin hallendes Echo: „Es kann nicht anders,“ und — der Mensch muss wieder einmal „müssen“!

Die Musik als Ausdruck.

Von

Dr. Friedrich von Hausegger.

(In sechs Abtheilungen.)

Fünfte Abtheilung, zweite Hälfte.

Bei allen Tonsätzen von bedeutender dramatischer Wirksamkeit kann man sich überzeugen, dass diese durch die Uebereinstimmung der wesentlichsten Momente des Tongebildes mit den natürlichen Ausdrucksformen des menschlichen Organismus herbeigeführt wird. Dabei darf nicht an ein äusseres Nachahmen konventioneller Ausdruckserscheinungen gedacht werden. Es genügt nicht, dass eine Melodie, welche es sich zur Aufgabe macht, einen bestimmten Erregungszustand zu kennzeichnen, mit den zugänglichen Merkmalen, welche dieser an sich trägt, äusserlich versehen werde. Wer wird den Zorn durch sanft verbundene Tonlinien, im langsamen, auf allen Einzelheiten behaglich verweilenden Tempo, sehnsüchtige Liebe durch jäh abspringende kurzathmige Tonfolgen darstellen wollen? Allerdings ist nicht einmal diese Einsicht eine allgemeine und stäts bestimmende; die italienische

Opernarie hat sich seit Rossini, dem Vertreter der absoluten Melodie in der Oper, fast nur durch Anforderungen der Gehörsnerven bestimmen lassen und es dem Ausdrucksvermögen des Darstellers überlassen, ihre Gleichgiltigkeit, ja häufig selbst ihren Widerspruch gegen den dramatischen Ausdruck, durch um so stärkere Anwendung anderer Darstellungsmittel zu besiegen, und so dem Publikum einen Doppelgenuss zu gewähren, den einer momentanen Erregung durch Erweckung des Mitempfindens mit dem Darsteller, und den einer leicht erlangten Bereicherung durch die Möglichkeit, eine Melodie mit nach Hause zu bringen. Der dauernde Gewinn einer ungetrübten, widerspruchslosen Erhebung blieb aus. Handelte es sich ja doch nicht um eine fördernde Nahrung für die Seele, sondern nur um einen augenblicklichen Kitzel, dem man durch kleine Konzessionen den Schein des Gerechtfertigten verleihen zu können glaubte. Doch die Anschauung, welche dieser Richtung zu Grunde lag, ist überwunden, wenngleich sich einer entgegengesetzten die Kraft, welche eine Ueberzeugung aus inneren Gründen zu verleihen vermag, noch nicht beigesellt hat. Heutzutage gehört es mit zu den Erfordernissen des dramatischen Tonsatzes, dass er charakteristisch sei. Ein richtiges Gefühl hatte zu dieser Anforderung geführt; die Ausführung blieb jedoch häufig hinter dem, was diesem Gefühle den Anstoss gegeben hatte, im Rückstande.

Die Versuche, charakteristisch zu werden, haben in der neuen Opernlitteratur Konsequenzen mit sich gebracht, welche den ursprünglichen Zielen des Dranges, der dazu geführt hatte, nicht entsprachen. Von dem Streben erfasst, charakteristisch zu sein, schuf Meyerbeer Gestalten, wie Selika, Nelusko, Dinorah u. s. w. Ihm und seinen Nachfolgern ward es Bedürfniss, die Willkür ihrer unmelodischen Erfindung der Anforderung an die Wahrheit des Ausdruckes gegenüber dadurch zu retten, dass sie uns den Maassstab, den Ausdruck ihrer Tonschöpfungen an unseren eigenen Ausdrucks-Emotionen zu kontrolliren, entzogen. Sie stellten uns Gestalten hin, welche mit uns, den Beschauern und Zuhörern, so wenig Aehnlichkeit haben durften, als nur möglich: Wesen aus andern, wo möglich noch unentdeckten Welten, Narren, Blödsinnige und Gauner, deren Emanationen gegenüber jedes Mitempfinden von vorn herein versagen musste, bevölkerten die Bühne. Gefärbte Mienen, karrikirte Bewegungsformen und ungewöhnliche Komplikationen der dramatischen Motive sollten die Wahl musikalischer Ausdrucksarten rechtfertigen, welche sich die Wirkung des Seltsamen sicherten, ohne auf den Vorzug zu verzichten, „charakteristisch“ zu sein. Wer hinderte den Komponisten, den selbstgeschaffenen Popanz mit ihm beliebigen Ausdrucksformen auszustatten? Wenn sich doch noch Gewissensskrupel einstellten, entledigte man sich derselben dadurch, dass man etwa beim Historiker, Ethnographen oder Irrenarzte anfragte. Gar zu sehr liess sich aber auch dadurch der „schaffende Genius“ nicht in seiner Freiheit beschränken. Waren unsere Komponisten einmal auf diesen Standpunk

gerathen, so hatten sie ja ihre Schöpfungen einer nach allgemein verständlichen Grundsätzen urtheilenden Instanz vollständig entzogen. Wie viele im Publikum sind in der Lage, wegen der Richtigkeit der ihrem natürlichen Verständnisse entzogenen, ihnen mit der Anmaassung wissenschaftlicher Beobachtungsresultate begegnenden Ausdrucksformen bei den Bewohnern der Wüste und der Zulukaffern Nachfrage zu halten? Das Publikum lässt sich gerne täuschen, wie es sich durch zusammengeklebte siamesische Zwillinge, durch präparirte Jungfrauen mit Fischschwänzen, oder durch Kälber mit zwei Köpfen täuschen lässt. Der damit gewährte Glaube an das Unglaubliche ist ja auch ein Genuss, und warum soll dieser Genuss durch Zweifelsucht verkümmert werden? Der wissenschaftlich Gebildete aber hält sich diesem Kunsttreiben entweder überhaupt ferne, oder weist ihm eine Stelle *in partibus infidelium* an, auf welche seinen Einfluss geltend zu machen, ihm überflüssig oder fruchtlos erscheint. Diese Charakteristik der Melodie hat also mit dem, was wir für ihre Wirksamkeit fordern, nichts gemein.

Aber auch jene schon erwähnte Nachahmung äusserer, dem Ausdrucke eigener Momente in einem Tonstücke vermag nur einen Schein zu erzeugen, der nicht für die Dauer täuschen kann. Das Konventionelle daran wird sofort offenbar, wenn man den Eindruck, mit welchem etwa eine gute Darstellung dem Tonstücke aus selbständigem Impulse zu Hilfe kommt, abzieht, und es nach seinem eigenen Gehalte prüft. Da verliert es mit einem Male seine besondere Wirkung wie ein von den bewegten Formen des Körpers abgestreiftes Gewand; es bleibt nur der Reiz, welchen seine Flitter auf die Sinne geübt haben. Eine dramatisch wirksame Musik darf nicht bloss einen Ausdruck begleiten, darf sich nicht bloss einem solchen akkommodiren, sondern sie muss selbst Ausdruck sein, d. h. sie muss ihre Gestaltung aus erster Hand einem Erregungszustande verdanken. Nicht der Sänger, nicht der Darsteller erst muss Raum für die Wiedergabe eines solchen in den Formen und Rhythmen der Musik finden; diese Formen und Rhythmen selbst dürfen nur insoferne eine Bedeutung beanspruchen, als sie die sichtbaren Zeichen der unsichtbaren, im Tondichter wachgewordenen Bewegung sind. Dem Ausdrucksbedürfnisse des Tondichters, welches in seiner, nach Gestaltung drängenden Macht seinen inneren Beruf begründet, eröffnen sich, seiner dramatischen Absicht entsprechend, bestimmte, seine Ausdrucksbethätigung konkretisirende Bahnen; die Natur der so erregten eigengearteten Bewegung theilt sich als schöpferische Macht seiner tongestalteten Absicht mit, und verleiht seiner Schöpfung unbewusst, soweit es im Tonmateriale möglich ist, ihre kennzeichnenden Merkmale. In der sich zunächst nicht dem Erkennen sondern dem Empfinden mittheilenden Wahrheit und Unmittelbarkeit des so erlangten Ausdruckes giebt sich die schöpferische Thätigkeit des Tondichters nicht als eine reflektirte, sondern mit der überzeugenden, keiner Rechtfertigung und keiner Erklärung

bedürfenden, von keiner Konvention bedingten oder eingeschränkten Macht eines Naturprozesses kund. Einer solchen Thätigkeit entspringen Werke, die dann auch, wie die besprochene Arie Mozart's, in ihrer äusseren Gestaltung Zeugniss geben von der Richtung und dem Streben der den Ausdrucksapparat, wenn auch noch so leise, und wenn auch ohne merkbare Kundgebung in ihm selbst, erfassenden, auf die Gestaltung im Tonmateriale übertragbaren Einflüsse.

Begeisterung hat man von jeher als die Quelle wahrhaft künstlerischen Schaffens erkannt. Unter ihrem Einflusse gestaltet sich nicht bloss die Konzeption des Kunstwerkes, auch seine Detailausführung nährt sich, soweit sie nicht ihrer Natur nach bloss mechanische oder reflektirte Thätigkeit ist, aus ihrer nicht versiegenden Rückwirkung. Die Stärke und anhaltende Macht dieser Begeisterung verleiht dem Kunstwerke seinen innern Werth; ihr muss sich die erlangte Fähigkeit der ungehinderten und unbeschränkten Handhabung des Mittels gesellen; jene muss den Impuls geben, dieses dem leisesten Impulse gehorchen. Die Länge der Zeit, innerhalb welcher grosse Künstler an einem Kunstwerke gearbeitet haben, oder die vielen Aenderungen, welche sie an ihrer ursprünglichen Konzeption vorgenommen haben, dürfen uns nicht irre werden lassen. Sie dürfen, soweit sie den Ausdrucksgehalt des Kunstwerkes betreffen, nicht als Ergebnisse blosser Reflexion aufgefasst werden, sondern entspringen dem Rückeinflusse der stäts neu erwachten schöpferischen Thätigkeit, welche dem sich frühern Impulsen gegenüber spröde verhaltenden Mittel endlich die vollkommen entsprechende Gestaltung verleiht.

Da eine vollständige Beherrschung des Mittels dem Künstler eigen sein muss, hat diess zu der nicht selten auch von Künstlern selbst vertretenen Ansicht geführt, diese sei das Wesentliche beim Kunstschaffen. Diese Ansicht ist erklärlich und verzeihlich. Erklärlich, weil die Beherrschung des Mittels eine Fähigkeit ist, welche sich dem Erkennen, ja selbst der Messbarkeit nicht entzieht, während jene Impulse, welche das Schaffen bedingen, je ursprünglicher sie sind, je natürlicher sie sich einstellen, desto mehr sich der Beobachtung entziehen. Dem Künstler wird sein Verdienst in der Aneignung des so schwierig zu behandelnden Mittels stäts in greifbarem Umfange erscheinen; darin erkennt er, was er zu leisten vermag; was er wirklich leistet, ist aber nicht bloss von dem bedingt, was er kann, sondern auch von dem, was er ist. Und dieses letztere drängt sich ihm als ein Beobachtungsgegenstand so wenig auf, als dem Schauenden sein eigenes Auge. Was Wunder, wenn er sich nicht bewusst wird, dass dieses Auge sonnenhaft sein muss, wenn es die Sonne schauen soll. Häufig ist es gerechte Opposition gegen den Dilettantismus, welche den Künstler bestimmt, auf sein durch Uebung und Fleiss erworbenes Können überwiegenden Werth zu legen. Wer kontrollirt die Macht des Ausdrucksbedürfnisses, welche nicht volle Gestaltung zu gewinnen vermag? Es ist

keine grosse Sache, von ihrem Walten in der eigenen Brust überzeugt zu sein, wenn man der Mittel, sie zu einer auch Andere überzeugenden Aeusserung zu bringen, entbehrt, und sich so ein „Rafaël ohne Arme“ zu dünken. Einem Dünkel dieser Art vermag der nach Erkenntnissgründen suchende Künstler meist nur in klarer, zweifelloser Art durch die Bedeutung seines Könnens zu begegnen. Die Bedeutung seines Könnens fällt aber mit der seiner Kunst nicht zusammen. Ein Albrechtsberger ist trotz seiner Meisterschaft im Kontrapunkte kein J. S. Bach.

Begeisterung haben wir die Macht genannt, welche wesentlich thätig sein muss beim künstlerischen Schaffen. Was ist nun Begeisterung? An der Hand unserer Betrachtung werden wir das, was man künstlerische Begeisterung zu nennen pflegt, für identisch halten müssen mit dem, der Verwirklichung einer künstlerischen Absicht zugewendeten, inneren Drange nach Ausdruck. Erregungszustände an sich sind, ob sie gleich zur entsprechenden Entäusserung in den den Ausdruck bestimmenden Organen führen, nicht Begeisterung. Wer wird den Zorn, die Eifersucht u. dgl. für Zustände der Begeisterung halten? Die Muskelkontraktionen, welche Folge von solchen Erregungzuständen sind, haben nur die Abwehr des Hemmenden oder Erreichung des Fördernden zum Ziele, stehen demnach auschliesslich im Dienste des Individuums. Wir haben aber gehört, dass das Interesse, welches uns Ausdrucksbewegungen Anderer einflössen, dahin führt, Erregungszustände in uns wach zu rufen, ohne dass eine direkte, unseren Zustand fördernde oder hemmende Ursache dabei thätig ist. Wir vermögen durch das Mitempfinden mit Andern unsre Erregungsfähigkeit derart zu objektiviren, dass sie sich auch thätig zeigt, wenn unser unmittelbares Wohl oder Uebelbefinden nicht in Frage steht. Der Ausdruck Anderer, dem wir unserer menschlichen Natur nach so viel Aufmerksamkeit zuwenden, bemächtigt sich als ein mit besonderer Vorliebe gepflegtes Objekt unserer Vorstellung. Was auf die Hervorbringung von Erregungszuständen wirken kann, wird in ihre Kreise hineingezogen, um dann seiner Natur nach sich in Ausdrucksbethätigungen zu entladen. Je allgemeiner und intensiver die dieses Vorstellen beschäftigenden Erregungsursachen sind, desto mehr werden sie des Vorzuges geniessen, Erregungszustände wachzurufen, welche nicht bloss von persönlichen Interessen abhängig sind, oder, mit Schiller zu reden, „den tiefen Grund der Menschheit aufzuregen.“ Weltbeglückende Ideen, Empörung über Zustände, die das Wohl der Gesammtheit hemmen, patriotische Gesinnungen u. dgl. vermögen Erregungszustände der geschilderten Art hervorzurufen. Das damit verbundene, jedem rein persönlichen Zwecke fremde Gefühl der Erhebung, der gesteigerten Bethätigungslust, heist Begeisterung; lenkt dieser Bethätigungstrieb in die Bahnen bestimmter Erregungszustände ein, und strebt er so nach konkretem Ausdruck, so wird er zu der das Kunstschaffen anregenden und bestimmenden Macht:

Da fasst die Kunst, in liebendem Entzünden,
Der Masse Wust, die ist sogleich entfaltet,
Durch Mitverdienst gemeinsamen Erregens,
Gesang und Rede, sinnigen Bewegens.

Goethe, „des Epimenides Erwachen.“

Es ergiebt sich daraus das Verhältniss, in welchem die den Künstler erfüllenden Ideen oder bestimmenden Vorstellungen zum Kunstschaffen stehen. An sich haben sie noch keine Kunstbedeutung. Sie können zu philosophischer Betrachtung, zu historischer Erörterung führen oder auch ganz unfruchtbar bleiben. Erst wenn sie den Impuls zur reinen Ausdrucksbethätigung geben, die sich zu ihrer Entäusserung der künstlerischen Mittel bedient, werden sie Kunstfaktoren.

Nicht sie sind aber das Wesentliche beim Kunstschaffen. Sie vermögen dem Kunstwerke einen Inhalt zu geben; seinen Gehalt erhält es aber nicht von ihnen. Dieser fliesst aus der Ausdrucksbethätigung selbst und aus der, der Meisterschaft zu Gebote stehenden Dienstfertigkeit des Ausdrucksmittels. In der Poesie offenbaren sich zugleich mit der Ausdrucksbethätigung die anregenden Ideen und Vorstellungen. Weder die Wahrheit und Tiefe solcher Ideen, noch die Klarheit und Detaillirtheit solcher Vorstellungen aber genügen, einer Dichtung ihren Werth zu verleihen. Dieser bekundet sich erst in der in ihr erscheinenden Macht, mit welcher jene auf die Ausdrucksbethätigung gewirkt haben. Und diese Macht äussert sich wieder durch Erregung der Ausdrucksbethätigung in dem Hörenden oder Lesenden. In diesem Sinne wirkt das echte Kunstwerk produktiv; es giebt den Impuls zu ähnlichem Schaffen, mag dieser gleich auch so schwach sein, dass er zu wirklichem Schaffen nicht führt.

Welche sind nun im Dichtungswerke die die Macht dieses Impulses vermittelnden Faktoren? Sicherlich nicht die begriffliche Bedeutung der Worte. Diese hat mit dem Kunstschaffen nichts zu thun. Ihre Auffassung setzt eine Thätigkeit ganz anderer Art voraus. Wohl aber vermag das Wort durch Vermittlung von Vorstellungen auf die künstlerische Produktivität zu wirken. In einer Dichtung müssen daher Worte, welche abstrakte Begriffe bezeichnen, nach Möglichkeit vermieden werden. Sie nehmen eine Thätigkeit des Geistes in Anspruch, welche von der künstlerischen verschieden ist. Durch Erweckung von Vorstellungen konkreter Natur aber kann Gemüthserregung erzielt werden. Führt diese zu einem andauernden, einheitlichen Gemüthszustande, so nennt man ihn Stimmung. Je kräftiger eine erweckte Vorstellung einen Gemüthston berührt, je mehr sie die Fähigkeit hat, einen Kreis von Vorstellungen assoziationsweise zu erwecken, desto produktiver wird sie anregen, desto geeigneter also sein, einen künstlerischen Eindruck hervorzurufen. Aber nicht nur die erweckte Vorstellung selbst ist es, die im Hörer oder Leser thätig wirkt; in der Fähigkeit, Vorstellungen in sich wachzurufen, welche Gemüthserregungen bewirken, bezeugt der Dichter sein, durch einen Erregungszustand gesteigertes, produk-

tives Vermögen. Diese Vorstellungen werden Vermittler seines Erregungszustandes. Nicht so sehr auf die Klarheit der begrifflichen Darlegung also kommt es bei der Dichtung an, als auf die Intensivität, mit der die erweckten Vorstellungen wirken. Bei Heine's Versen: „Ein Meer von blauen Gedanken ergiesst sich über mein Herz" wirken die dabei erweckten Vorstellungen Stimmung erzeugend, wenngleich sie dem nur die begriffliche Seite der Worte erfassenden Verstande als Aberwitz erscheinen mögen.

Der Dichter hält sich nicht auf der Höhe abstrakter, das Gedächtniss und die Kombinationsthätigkeit des Verstandes in Anspruch nehmender Begriffe, sondern betont jene Beziehungen zur Aussenwelt, in welchen diese erregend, und damit produktiv, auf das Gemüth zurückwirkt. Diese produktive Bethätigung bekundet sich aber nicht nur in dem Wachrufen von Vorstellungen, welche, aus bestimmten Erregungszuständen geboren, wieder rückwirkend gleiche hervorrufen, sondern auch darin, dass sie in der Anwendung und Bildung der gebrauchten Worte selbst nach Möglichkeit ihre schaffende Macht walten lässt. Alltägliche Worte und Wendungen werden vermieden, nicht selten ungewöhnliche gebraucht und selbst ganz neue gebildet. Nicht Willkür aber oder Verstandesabsicht dürfen dabei thätig sein; sowie Vorstellungen erscheinen auch Worte und Wendungen dem Dichter nicht als fertige Produkte, als gangbare Münze; sein produktiver Zustand leitet ihn an die spracherzeugenden Quellen in der Tiefe des menschlichen Ausdrucksbedürfnisses zurück. Das fertige, in der gewöhnlichen Anwendung den Ursprungsstätten der Sprache entfremdete Wort wird, von der Thätigkeit des Dichters erfasst, wieder berührt von dem Hauche ausdrucksbedürftiger Erregung, welchem alle Mittel der Mittheilung ihren Ursprung verdanken, und dieser vermag auf dasselbe, soweit es die Starrheit seiner Formen gestattet, neubelebend und umschaffend zu wirken. Auch im gewöhnlichen Leben finden wir, dass Erregungszustände wortumgestaltend und wortschaffend, also sprachbildend wirken. Der Ueberschwang der Zärtlichkeit einer Mutter für ihr Kind lässt sie mit Vorliebe selbstgeschaffene oder umgestaltete Worte gebrauchen. Dahin gehören auch die jeder Grammatik und jedem Sprachgebrauche widerstreitenden Kosenamen, welche Liebende anwenden. Aehnlich, wie solche zur Produktion drängende Erregungsaugenblicke, hat man sich den schöpferischen Zustand des Dichters zu denken. Das Volk in seiner naiven Schaffensthätigkeit und der Dichter in seinem „heiligen Wahnsinne" sind es, welchen man das Recht einer die Sprache fortbildenden und erweiternden Thätigkeit zugesteht. Warum? Weil in ihnen eben wieder jene ursprüngliche sprachbildende Macht lebendig wird, als welche wir die ausdrucksbedürftige Erregung erkannt haben. Man sagt, der Dichter bereichere den Sprachschatz. Nicht darin liegt aber für uns der Werth seiner schöpferischen Bethätigung, dass der todte Schatz durch einige Werthzeichen vermehrt wird, sondern vielmehr in den Leben bekundenden und Leben erweckenden Bethätigungs-

momenten selbst, für welche nicht die Formen, in welchen sie sich äussern, sondern ihre unmittelbare Wirksamkeit von Bedeutung ist.

In dem Maasse als durch diese wiederschaffende Thätigkeit die rein begriffliche Seite des Wortes an Bedeutung verliert, tritt seine musikalische Bedeutung hervor. Das Wort zeigt sich bestrebt, seine spröde Hülle nach Möglichkeit abzustreifen, und wieder Lautausdruck zu werden. Soweit es seiner Natur nach diesem Streben aus eigenem Vermögen zu Hilfe kommen kann, thut es diess. Die tonliche Bedeutung der Vokale wächst, was sich in dem nun wachwerdenden Bedürfnisse nach Wechsel, im Reime u. dgl. ausdrückt, die Konsonanten werden durch sorgfältigere Wahl (Alliteration u. s. w.) diesem Streben nach Möglichkeit dienstbar gemacht, die rhythmische Anordnung der Worte wird von musikalischen, der Geberdenbewegung entnommenen Gesetzen bestimmt; kurz es zeigt sich eine Verlebendigung der Sprache nach der Richtung des Ausdruckes hin. Wenn wir Verse hören, wie:

> **Das Wasser rauscht, das Wasser schwoll,**
> **Ein Fischer sass daran,**
> **Sah nach dem Angel ruhevoll,**
> **Kühl bis ans Herz hinan —**

so glauben wir in ihnen schon Musik zu vernehmen. Ihr Wohlklang allein vermag uns zu bezaubern.

Der echte Dichter wird geradezu mit Nothwendigkeit zur Musik gedrängt:

> **Lass die Saiten rasch erklingen,**
> **Und dann sieh' ins Buch hinein;**
> **Nur nicht lesen! immer singen!**
> **Und ein jedes Blatt ist Dein —**

mahnt Goethe. So leitet die Dichtung in unwiderstehlichem Zuge zum Tonausdruck*). Wie von einem Auflösungsprozesse erfasst, muss der ihrer Wirksamkeit hingegebene Begriff wieder zur Empfindung, das Wort zum Ausdruck werden. Diesem Streben sucht der Komponist zu Hilfe zu kommen. Ihm kann aber das, was der Dichter nach der Richtung der musikalischen Wirkung hin geschaffen hat, nicht als eine gleichsam nur fortzusetzende Vorarbeit dienen. Die ihm entgegengebrachten, dem Lautausdrucke zustrebenden Elemente gestatten ihm in ihrer Unfertigkeit und Verkümmertheit keinen Anschluss für seine Kunstübung. Ein Neuschaffungsprozess aus dem in ihm durch die Dichtung wachgerufenen Drange heraus muss seinem Kunstgebilde die Gestalt geben. Und so finden sich Dichter und Musiker zwar an der gleichen Quelle, entfernen sich aber sogleich

*) „Die Sprachkunst wird zur Poesie, wenn die Laute, welche Begriffe, Vorstellungen, Empfindungen und Anschauungen mittheilen, zugleich Musik machen, und diese Musik eine ähnliche Stimmung weckt, wie der mitgetheilte Inhalt. Diese Musik der Sprachkunst kommt zu Stande durch die Anordnung der Laute nach Regeln des Wohlklanges, der Harmonie durch Assonanz, Reim oder Stabreim, durch melodische Führung der Vokalisation und anmuthende Vertheilung ihrer Klangfarbe." W. Jordan, Epische Briefe S. 19.

wieder, wenn sie sich anschicken, ihren Trank zu kredenzen. Wenn daher das Komponiren des Wortes von der richtigen Ahnung der ursprünglichen Zusammengehörigkeit von Ton und Wort ausgeht, so ist es doch keine reine, einem einfachen, ursprünglichen Ausdrucksbedürfnisse entsprechende Bethätigung.

Wir kommen nun an den Punkt, welcher unsre scheinbare Abschweifung erklärt. Die Thätigkeit, welche sich des Wortes in der gedachten Art bemächtigt, um es dem Ausdrucke dienstbar zu machen, ist von dem Worte und von dem seine Schöpfung und Verwendung bestimmenden Regungen nicht abhängig. Sie bedarf des Wortes nicht, um zur Gestalt zu werden. Sie kann das Wort sogar als Hinderniss ihrer freien Entfaltung empfinden, und diess um so mehr, je mehr jenes ihr zu Hilfe zu kommen strebt und damit die Anforderung verbindet, auch Antheil zu nehmen am musikalischen Schaffen.

Treffend sagt Schiller:

Warum kann der lebendige Geist dem Geist nicht erscheinen?
Spricht die Seele, so spricht, ach! die Seele nicht mehr.

Und ähnlich Goethe:

Ihr müsst euch nicht durch Widerspruch verwirren.
Sobald man spricht, beginnt man schon zu irren.

Während demnach in den Zeiten, in welchen das Wort der Musik gegenüber noch die möglichste Gleichgiltigkeit bewahrt hat, die sogenannte Vokalmusik nahezu Alleinherrscherin war, fühlt sich das Tonleben in den Zeiten, in welchen die Poesie sich der gemeinsamen Abstammung erinnert, und mit ihm Fühlung sucht, gedrängt, sich auf sich selbst zurückzuziehen. So war die Vertiefung und Verinnerlichung der Poesie in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhundertes von der vollständigen Abwendung des Tones vom Worte begleitet und hat zur Blüthe der Instrumentalmusik geführt. Die Bereicherung, welche damit die auf ihre Mittel allein beschränkte Musik erfahren hat, und die Vertiefung, welche ihr ungehindertes Walten nach den Impulsen des Ausdruckes ermöglicht hat, sind allerdings auch wieder der Vokalmusik zu Statten gekommen.

Nachdem wir so auf einem Umwege zur Instrumentalmusik gelangt sind, welche vielleicht geeignet ist, dasjenige klar zu stellen, was wir als ihr Wesen erfassen, haben wir die Frage, ob denn auch ihre Gestaltung und Wirkung von den Ausdrucksformen menschlicher Erregungszustände abhängig sind, in der Hauptsache beantwortet. Der Unterschied zwischen dem reinen Instrumentalwerke und der dramatischen Musik besteht nur darin, dass die Anregung zur Produktion bei der letzteren durch die lebhafte Vorstellung des dramatischen Vorganges hervorgebracht wird, während bei der ersteren die Ursache des Impulses verborgen bleibt und häufig dem Komponisten selbst nicht klar wird. Zum Genusse des Kunstwerkes ist diese Klarheit auch insoferne nicht erforderlich, als jenes durch die ihm zu Gebote stehenden Ausdrucksmittel in bestimmter Weise auf den zu Grunde

liegenden Erregungszustand hinzuweisen und ihn auch im Zuhören wachzurufen vermag. Dazu bedarf es der Vermittelung oder Unterstützung durch eine äussere Vorstellung nicht. Die im Instrumentalwerke thätigen Ausdrucksmittel vermögen sich, da sie dem Ausdrucksvermögen des menschlichen Organismus entnommen und unter seinem Einflusse in Wirksamkeit versetzt sind, unmittelbar als Ausdruck dem Zuhörer mitzutheilen, und wirken als solcher und in der Art eines solchen auf ihn zurück.

Es ist daher ein Irrthum zu meinen, dass die Instrumentalmusik, so weit sie einen künstlerischen Werth beansprucht, ausschliesslich Tonspiel sei, dass sie sich darauf beschränke, das Tonmateriale in einer dem Gehör-Apparate möglichst angenehmen Weise zu behandeln, dass ihren Werth nur der Reichthum der Erfindungsgabe, die angeborene und erworbene Leichtigkeit des Künstlers, mit dem Materiale umzuspringen, und die instinktiv oder durch Erfahrung, Reflexion und Studium ihm eigene Fähigkeit, die Sinne zu ergetzen, bestimmen. Gerade sie muss in entschiedenerer Art noch, als die mit dem Worte verbundene Musik, welcher zugleich äussere Vorstellungen anregend zu Hilfe kommen, von dem Ausdrucksbedürfnisse Zeugniss geben, dem sie entsprungen ist.

Diess wird zum Ergebniss führen, dass die Instrumentalmusik einen beschränkteren Kreis von Erregungsäusserungen beherrscht, als die mit dem Worte verbundene Musik. Der Wirkung der reinen Instrumentalmusik kommt von aussen nichts zu Hilfe. Sie darf sich nicht auf eine im Zuhörer durch Vorstellungen bestimmter Art erzeugte Selbstthätigkeit oder Empfänglichkeit verlassen. Ausschliesslich aus eigenem Vermögen muss sie den Eindruck bestreiten, welcher zur Mitthätigkeit im Zuhörer führt. Sie wird sich von Impulsen bewegt zeigen müssen, welche die Ausdrucksthätigkeit in intensiver Weise in Anspruch nehmen. Zu starker Mitbewegung hinreissende Bewegungen des äusseren Körpers werden daher in ihr zur Erscheinung kommen. Der Rhythmus wird sich im höheren Maasse, als bei der Vokalmusik, durch starke Aktion der Beine und Arme beeinflusst zeigen. Die in der Wortmusik von fortlaufenden Vorstellungen abhängige Eurythmie der Körperbewegungen wird, wenn uns der Schlüssel zu ihren Wandlungen fehlt, unverständlich bleiben, und demnach keine willige Entgegennahme von Seite des Kunstgeniessenden finden. Wenn ihm aber Erscheinungen vor die Sinne treten, die er als Folge intensiver, den Körper ergreifender Impulse mitempfindet, wird ihre hinreissende Macht ihn jedes Zweifels überheben. Körperbewegungen dieser Art führen zum T a n z. In diesem Sinne ist jede Instrumentalmusik Tanzmusik.

Wenn wir daran gehen, Produkte unserer Instrumentalmusik mit dem Maassstabe der dargelegten Anschauung zu prüfen, werden wir eines nicht vergessen dürfen: dass ihr ein langwieriger historischer Entwicklungsprozess vorausgegangen ist, und dass manches an ihr nicht als Ausfluss innerer Nöthigung, sondern nur als hängen gebliebenes Ueberbleibsel einzelner

Stadien desselben aufzufassen ist. Es wird sich daher in unseren Instrumentalwerken manches finden, dem sich mit unserem Maassstabe nicht beikommen lässt. So viel aber darf man behaupten, dass der Zug dieses Entwicklungsprozesses bestrebt war, das diesem Maassstabe nicht Entsprechende auszuscheiden oder ihm dienstbar zu machen, und dass Wirksamkeit und Werth der musikalischen Produktion Hand in Hand gegangen ist mit ihrer Akkommodirung an die Ausdrucksformen unseres Organismus. Es wurde bemerkt, dass sich uns in der Instrumentalmusik stärkere und lebhaftere Bewegungen, hinreissende Impulse offenbaren müssen. Wir finden daher in Instrumentalwerken schnellere Tempi's vorherrschend. Ein rascherer Pulsschlag, bedingt durch eine starke zur Entäusserung drängende Erregung, ist ihnen eigen*). Die gleichmässig wiederkehrenden Akzente, auf welche sich die Bewegung des Tonsatzes zurückführen lässt (keineswegs immer mit den Takteinheiten übereinstimmend), überschreiten daher in der Schnelligkeit ihrer Aufeinanderfolge die Durchschnittsgeschwindigkeit des gewöhnlichen Pulsschlages. Die rhythmische Zweitheilung kommt in sinnfälliger Weise zur Erscheinung; je nach dem Charakter des Tonstückes wird auch die Athembewegung in der rhythmischen Eintheilung bemerkbar werden.

Die Einheitlichkeit der Form bekundet sich in einer Eintheilung, welche sich auf einen einheitlichen Bewegungsimpuls zurückführen lässt, so dass sich in der Gruppirung der Tonmassen eine Gliederung erkennbar macht, welche sich als Ausfluss e i n e s Anstosses kennzeichnet. Es genügt nicht, dass die Theile der Form dem prüfenden Auge als ein symmetrischer Aufbau erscheinen. Genau so, wie wir an die vollkommen korrekte Melodie noch eine höhere Anforderung stellen, wenn sie als künstlerisches Produkt wirken soll, verlangen wir auch von der musikalischen Form, dass sie mehr vermöge, als unsere Sinne für Symmetrie und harmonische Anordnung zu befriedigen. Die Einheit und Schönheit der Form wollen wir e m p f i n d e n. In den Mitschwingungen unseres Körpers wird es unserer Empfindung klar, dass die Form ähnlichen Körperschwingungen entsprungen ist, welche sich als die nothwendige Folge eines erregenden Impulses, demnach als eine Inklination zu Ausdrucksbewegungen ergeben haben. Die genaueste Nachbildung eines Formenschema's wird in der Wirkung jene ursprünglich gestaltende, alle Theile mit Leben erfüllende Macht nicht ersetzen können. Das bedeutet es, wenn man verlangt, dass Form und Inhalt sich durch-

---

*) Es ist gewiss interessant, dass die Bewegung in der Musik sich innerhalb der Grenzen hält, welche der Bewegung des Pulsschlages eigen sind. Der Pulsschlag vermag sich (nach Vierordt) bei Erwachsenen bis auf 200 Schläge in der Minute zu steigern; die geringste Pulsfrequenz ist 30—40 Schläge in der Minute. Der Mälzel'sche Metronom hat als Grenzpunkte der Schnelligkeit seiner Schwingungen 40 — 208 Schläge in der Minute. Ein Zeitmaass, welches sich nicht auf Zeiteinheiten zurückführen liesse, die einer möglichen Pulsfrequenz entsprechen, würde meiner Meinung nach einem Tonstücke die Fähigkeit rauben, als Ausdruck verstanden zu werden.

dringen sollen, wenn man sagt, die Form sei innerlich bedingt. Als Inhalt hat man die Natur des Impulses aufzufassen; die Form bedingt seine Macht über das Mittel. Wo sie ausreicht, dem Impulse bis ins Einzelne Gestaltung zu verleihen, wo das Mittel dienstbar genug ist, von diesem Impulse erfasst und geformt zu werden, da decken sich Form und Inhalt. Wo diess nicht der Fall ist, da wird man die Divergenzen schmerzlich empfinden.

Es ist begreiflich, dass die musikalischen Formen sich auf gleiche Grundcharaktere zurückführen lassen. Die Ursache davon ist eben die Gleichheit unseres Körperbaues und die Aehnlichkeit unserer Ausdrucksbewegungen. Wir finden daher eine überraschende Uebereinstimmung der einfachsten rhythmischen Formen des Tanzes und Liedes bei allen Völkern. Die Veränderlichkeit und Verfeinerung dieser Bewegungen bestimmt auch die Verschiedenheit der Formen. Die Grundeinheit der Formen beruht nicht auf einem starren Gesetze, sondern auf einer lebendigen Ursache, dem Bau, respektive den durch diesen bedingten Bewegungsformen, unseres Körpers; aus derselben Ursache leitet sich auch die Manigfaltigkeit der Formen ab. Grosse Künstler haben die Formen erweitert, ohne dass der Grundcharakter der musikalischen Form darunter gelitten hätte. Der vollendete wahre Künstler hält sich an die Form nicht äusserlich gebunden; er bestimmt sie je nach seinem Bedürfnisse. Gerade bei ihm finden wir aber auch wieder jede Willkür bei der Behandlung der Form ausgeschlossen; in ihm ist die innerliche Nothwendigkeit thätig, welche formbestimmend wirkt, und diese gestattet ein Abweichen von den Grundbedingungen der Form nicht. Das will gesagt sein, wenn man behauptet, Beethoven habe das Gesetz nicht gebrochen, sondern erfüllt. Das Gesetz wurde auf seinen Sinn zurückgeführt; wo aber ist sein Sinn zu finden? Der Genius antwortet darauf mit der That; sein Bewunderer darf sich aber damit nicht bescheiden, in ihm den Vollzieher eines Unbegreiflichen oder Willkürlichen zu erkennen. Gerade seine Begreiflicheit, gerade seine innerliche Bedingtheit machen uns den Genius werth und theuer. Erst wenn wir seine Einfachheit erkennen, erst wenn wir empfinden, dass er eben Das ausspricht, was auch uns in der Brust geschlummert hat, sind wir von seinem Hauche berührt. Nicht das Unerhörte, nie Dagewesene verkündet der Genius, sondern vielmehr das stäts Naheliegende, das, was immer da ist, aber nicht immer vernommen wird, weil bei der Eigenthümlichkeit unserer Lebenszustände unsere Sinne davon abgelenkt werden. Durch ihn spricht die Natur gleichsam mit lauterer Stimme zu uns, als gewöhnlich, um sich in unserer Unnatur wieder Gehör zu verschaffen. Wenn daher gesagt wird, der Genius erfüllt das Gesetz, so wird dieser Ausspruch dem Vorwurfe, eine Phrase zu sein, nur dann nicht anheimfallen, wenn unter diesem Gesetze etwas Lebendiges, mit der Nothwendigkeit eines solchen Wirkendes, und nicht etwa ein blosses Schema verstanden wird.

Geschäftlicher Theil.

Spende.

Prinz Wilhelm von Hessen-Darmstadt, Grossherzogliche Hoheit, hat dem Verwaltungsrathe für den Bühnenfestspielfonds ℳ 1000 zugewiesen und dabei den Wunsch ausgedrückt, dass die Summe für die Festspiele von 1886 verwendet werde. Der hohe Spender, ein regelmässiger Besucher der Bayreuther Festspiele und theilnehmend an allen idealen Bestrebungen, giebt durch dieses Eintreten für unsere Sache ein schönes Beispiel, das wir als einen „Lichtblick aus der Gegenwart" dankerfüllt hiermit verzeichnen.

Vereinsnachrichten.

Reichenberg i. B. Unser Zweigverein veranstaltete am 28. Oktober einen Musikabend mit Kompostionen von Händel, (Chor und Fuge aus „Israel", Largo). Beethoven (Sonate op. 31. Nr. 3) Wagner (Walther's Traum, Lohengrin-Scenen) u. A. Die Vereinsleitung hat es sich, um in die Programme mehr Abwechselung zu bringen, angelegen sein lassen, einen Vereinschor zu gründen, der bereits 30 Mitglieder zählt, die nach Beschluss des Ausschusses unseres Zweigvereines als (nicht zahlende) ausserordentliche Mitglieder unseres Zweigvereines zu betrachten sind, wofern sie nicht schon die wirkliche Mitgliedschaft erworben haben. Der Chor leistete in der Händel'schen Fuge bereits sehr Anerkennenswerthes. Von den Mitgliedern des Vereines, die sich bei dem letzten Musikabende betheiligten, verdienen namentlich Frl. Anna Herzog (Clavier) und Herr Karl Müller (Tenor), ferner die Herren: Hübner (Violine) Proksch, Gerhardt (Clavier), Schütz (Harmonium), Günther (Cello) genannt zu werden. Zu Beginn des Musikabendes vom 28. Okt. berichtete der Obmann des Vereines, Hr. Bürgerschullehrer Frz. Schütz, über die Generalversammlung des A. R. W.-V. in Bayreuth und schloss hieran einen interessanten, beifällig aufgenommenen Vortrag über das von R. Wagner in den Bayr. Bl. 1879 behandelte, sehr zeitgemässe Thema: *„Was ist Deutsch?"*

Sondershausen. Am 30. Oktober veranstaltete der hiesige Wagner-Verein einen Vortragsabend der Lehrer des fürstl. Konservatoriums für Musik, wobei zur Aufführung kamen: Andante u. Gavotte von Bazzini, „Carneval" von Schumann (Hr. Reisenauer), Ballade „Liebesanker" von Plüddemann (Hr. Schulz-Dornburg), Concert D-dur von Paganini (Hr. Grünberg), Concert für Horn von Strauss (Hr. Bauer), Lieder von Klughardt und Löwe (Hr. Schulz-Dornburg), Nocturne und Polonaise As-dur von Chopin, Valse impromptu von Liszt (Hr. Reisenauer). —

Zur gefälligen Beachtung.

Bezugnehmend auf die Anzeige im vorigen Stück der „Bayreuther Blätter" können wir heute die Mittheilung machen, dass der in Aussicht gestellte

Bayreuther Taschenkalender

Ende November erscheinen wird und in Folge günstiger Vereinbarungen zu ℳ 1 geliefert werden kann.

Bei fester Bestellung von 6 Exemplaren auf einmal gewähren wir ein weiteres als Freiexemplar.

Zahlreichen Bestellungen sieht entgegen

Die Central-Leitung
des Allgemeinen Richard Wagner-Vereines.

Im Verlage des A. R. Wagner-Vereines.
Im Buchhandel zu beziehen durch C. F. Leede, Leipzig.

Druck von Th. Burger, Bayreuth.

Die Idealisirung des Theaters.

Geschichte einer Kunstentwickelung aus Moden zum Styl.

Von Hans von Wolzogen.

---

7. Wandelspuren.

Es lässt sich wohl mindestens zum Theil auf die moderne Gewerbefreiheit zurückführen, dass sich jetzt auch bei uns in Deutschland, wie in Frankreich, die Pflege der Spezialität auf einzelnen Bühnen mehr und mehr eingebürgert hat. Besonders musste diess in jenen Grossstädten stattfinden, in denen eine grössere Anzahl von Privattheatern neben einander existiren können. Allerdings gehörte die Spezialität bisher meist einem niedrigen Genre an. Man hat es zu recht guten Lokalpossen- und Operetten-Theatern gebracht; und es ist dabei nur zu bedauern, dass diese beiden Gebiete dann doch wieder in eine gewisse — wenn man das Wort hier anwenden darf — geistige Vermischung gerathen sind. Die französische Operette ist, oft erst in Wienerischer Verdeutschung, nach Berlin verpflanzt, und dort durch Einimpfen eines schon wieder undeutsch gewordenen Lokalwitzes, meist von recht roher und unsittlicher Art, in eine plumpe Karikatur verkehrt worden, wobei auch der Rest des ursprünglich noch vorhandenen Pariser Esprits und wenn auch leichtfertigen, romanischen Geschmackes verloren gegangen ist. Auch die Lokalposse ist zum grossen Theile erst aus fremdländischen Stoffen zusammengebraut und nachträglich „lokalisirt" worden, meistens wiederum von Talenten nicht gerade — was wir so sagen: — deutscher Art. Immerhin kann man auf solchen Bühnen niederen Genres ein gut eingespieltes Ensemble und eine lebhafte gemeinsame Freudigkeit am möglichst trefflichen Herausbringen des Ganzen wie des Einzelnen bemerken. Durch die andauernde Beschäftigung mit dem gleichartigen Material bildet sich da etwas wie ein „Styl", mindestens in der Form einer *Manier*, heraus, welcher bestenfalls — aber durchaus nicht immer! — als der realistische Gesammtausdruck einer bestimmten, wirklich vorhandenen, populär-gesellschaftlichen Sphäre gelten darf. Dass diese Sphäre moralisch wie ästhetisch gleich bedenklich erscheint, das ist wieder eine andere Sache. Wirklich bedenklich aber, und bedauernswerth zugleich ist es, dass jene vortheilhafte Spezialisirung der künstlerischen Beschäftigung nicht auch auf unsere besser situirten, und zu einem gewissen Anstande in ihrem Wesen und Gebahren verpflichteten Hoftheater Anwendung finden konnte. Im Gegentheil besteht nun deren Aufgabe, ohne jede Spezialität, in der gleichmässigen Vorführung aller über eine gewisse niedrige Stufe sich erhebender Genre's, welche, seit in der Welt Theater gespielt wird, das „Repertoire bereichert" haben. Vor dieser künstlerischen Hofdemokratie zeichnet sich nur das vorher betrachtete Meininger Hof-

theater aus, indem es die aristokratische Pflege des klassischen Dramas zu seiner Spezialität gemacht hat. Gab es auch freilich in diesem Falle keine „vorhandene Sphäre", aus welcher ein entsprechender Styl sich hätte hervorbilden lassen, so ward diese klassische Spezialität doch wenigstens zu einer neuen Mode unter den anderen, welche unser Theater beherrscht haben und beherrschen. Diessmal aber war es eine anständige und fürstliche Mode, welche als eine solche, um in das Leben zu treten, auch nicht erst des Segens liberaler Gewerbefreiheit bedurfte.

Neben der Gewerbefreiheit rühmt der politische Liberalismus unserer Tage die Freizügigkeit als moderne Errungenschaft. Nun, auch was etwa kraft dieser auf dem Felde des Theaters bisher geerntet worden ist, das scheint zum grösseren Theile für eine idealere Richtung nicht eben förderlich gewesen zu sein. Einen gewissen Gegensatz zu den Ensemble-Leistungen bei jenen Spezialitäten meist niedrigen Genre's bilden die immer mehr überhand nehmenden Gastspielreisen von einzelnen Darstellern aller Genre's. Schon Goethe hat einmal das Paradoxon ausgesprochen: das einzige Mittel, um „jetzt" ein deutsches Theater „oben zu halten", seien Gastrollen. Uebrigens ist Beides, Spezialitäten- und Gast-Spiel, miteinander durch die moderne Virtuosität verwandt, deren Stämpel dort ein Ganzes, hier der Einzelne trägt. Dabei ist noch zu beachten, dass, wenn die Mode der Ensemble-Spezialität aus einer entsprechenden gesellschaftlichen Sphäre sich einen gewissen stylistischen Anschein gewinnen konnte, dagegen das wandernde Virtuosenthum immer modern und styllos bleiben muss, weil es lediglich der Ausdruck der Sphäre des modernen *Theaters* ist, das selbst eine styllose Mode-Institution bedeutet. — Beides vereinigt sich überdiess in den neuerdings recht beliebt gewordenen Gesammtgastspielen. Ein irgendwo gut eingespieltes Ensemble begiebt sich als geschlossene Gesammtheit auf Reisen und findet überall dieselbe Sphäre des konventionellen Theatervergnügens wieder, wo es sich seinen Erfolg und Beifall einholen kann. Ist auch die eigentliche Pointe der Bewegung das „Geschäft", so repräsentirt doch diese Art moderner theatralischer Freizügigkeit nicht minder einen Bruch in dem Modegebilde des „stehenden Theaters". Auch hiermit hat man *zurückgegriffen,* nämlich auf die ursprüngliche Form der Wandertruppe; und wenn wir diese in der vornehmen Erscheinung von Meininger Gesammtgastspielen wiederkehren sehen, so mag uns solch ein Wandern wohl als ein Fortschritt gelten.

Allerdings frägt es sich nun wiederum: wo ist die künstlerische Gränze, und wo das künstlerische Gesetz, in welcher, und nach welchem, solche wandernden Theater sich halten und gestalten könnten, um dauernd einem einigermaassen künstlerischen, idealen Zwecke zu entsprechen? Wir erlebten es, wie zunächst hinter den Meininger Wanderfahrten des klassischen Schauspiels, welchen der rechte Styl mangeln musste, weil es ihn noch gar nicht gab, eine andere Wanderung, die des musikalischen Dramas,

stattgefunden hat, welche gleichfalls des Styles entbehrte, obwohl es diesen schon gab, und er sich in dem Namen des wandernden Theaters so deutlich aussprach, wie es etwa auf Seiten des „stehend“ rezitirten Schauspiels in dem des „*Deutschen* Theaters“ geschieht. Ein „Richard Wagner-Theater“ zog durch Städte und Länder und führte den „Ring des Nibelungen“ vor, zum Theil sogar mit Bayreuther Dekorationen und mit Bayreuther Künstlern. Wir haben es nicht zu untersuchen, was hierbei in ästhetischer Hinsicht geleistet worden ist; und wir wollen es auch nur vorübergehend registriren, dass bei dem Publikum der Glaube an die theatralische Möglichkeit des überall angezweifelten Riesenwerkes gerade erst in Folge dieser Aufführungen endlich weithin Wurzel geschlagen hat. Darauf aber wollen wir wiederum hinweisen: wie auch diese Wanderfahrt der Nibelungen den Bruch der Gewohnheiten am modernen Theater, und zwar mit Pauken und Trompeten, zum nicht geringen Schrecken mancher Alterthümler konstatirt hat.

Zugleich bemerken wir hier, neben den beiden Formen der Ensemble-Spezialität und der Wandertruppe, auch noch eine dritte, die des „Cyklus“, als ein weiteres interessantes Symptom für die Lockerung der Abendkonvention in unserer Theaterwelt. Man traut es dem Publikum mitunter zu, mehre Tage hintereinander sich in die gleiche Stimmung der Empfängniss eines einheitlichen grossen Kunstwerkes versetzen zu lassen. In wie weit diess thatsächlich geschieht, ist eine andere Frage; doch scheint man mitunter wirklich ein „gutes Geschäft“ damit zu machen, da man es mit solchen Cyklen auch sonst noch, selbst an stehenden Theatern, und zwar schon seit längerer Zeit immer wieder versucht. Man wagt die ästhetische Bevorzugung eines gewissen Kunstwerks, oder auch eines bestimmten Dichters oder Musikers, in vollständigen Goethe-, Schiller-, Gluck-, Mozart-, Wagner-Cyklen auf das Wochenrepertoire des allgemeinen Theatervergnügens zu übertragen. Sogar Raupach hatte bereits einen solchen Cyklus seiner „Hohenstaufen“ in Berlin durchgesetzt. Dabei scheint denn also doch einmal das künstlerische Objekt schwerer zu wiegen, als das reale Subjekt des theatralischen Genusses. Immer aber ist und bleibt diess erst ein Experiment, und will zumal für einzelne Werke noch nicht so recht zur Mode werden. Nur die Meininger vermochten auch hier wieder mehr als Andere, indem sie es mit der Wallenstein-Trilogie in glänzend historischer Ausstattung thatsächlich bis zur Modebeliebtheit brachten. Dagegen geht es mit den — meiner Meinung nach viel wichtigeren — Shakespeare-Historien noch nicht so gut. Die Sprache des „Wallenstein“ (unter sich selbst wohl unterschieden) bietet den Schauspielern des modernen Theaters weit grössere Schwierigkeiten dar, als die der Shakespeare-Historien. Auf dem stark realistischen Boden dieser gewaltigen, theatralisch reich belebten Geschichtsbilder, welche mitsammen in einem grossen Zuge den erschütternden Verlauf einer politischen Tragödie an uns

vorüberführen: darauf könnte recht wohl ein sehr sorgsamer und einsichtsvoller Bühnenleiter die Ausbildung eines künstlerisch anständigen Natursprechtones begründen, wie dessen unser Schauspiel vor Allem bedürftig ist.

Andere vereinzelte, aber beachtenswerthe Versuche, z. B. mit Grabbe's Hohenstaufen-Tragödien in Schwerin, sind vorläufig noch resultatlos geblieben. Dagegen hat der gesammte Goethe'sche Faust, cyklisch aufgeführt, (z. B. in Hannover an 4, in Wien an 3, in Weimar und anderwärts an 2 Abenden, in Mannheim dagegen an Einem Tage von 4 Uhr Nachmittags bis gegen 2 Uhr Nachts, wobei das Publikum bis zu Ende ausharrte!), in unseren Tagen eine nicht effektlose Revolte auf der opernhaft erweiterten Schauspielbühne verursacht. Auch hier ist etwas möglich geworden. Man hat den zweiten Theil auf die Scene gebracht, und dieses Experiment aller Experimente will, wie es scheint, wirklich zu einer Modesache werden, nur dass ein jedes Theater sich dafür seinen besonderen Modisten und Zuschneider engagirt, was den experimentellen Charakter des Ganzen in ein noch helleres Licht stellt. Die Scene hat dabei jedenfalls grösseren Gewinn, als der Faust; denn dieser zweite Theil gerade ist zwar ungemein theatralisch-wirkungsvoll, dabei aber, wie schon bemerkt, in Hinsicht des Styles ein höchst verwickeltes Räthsel, ja eine wahre Rösselsprungsaufgabe, deren Lösung auch dem scenisch bereicherten modernen Theater schwerlich gelingen wird.

Der Erste, welcher sich *in praxi* daran wagte, war bekanntlich Dingelstedt, der auch die Shakespeare-Historien auf seine Weise für die Bühne hergerichtet hatte. Nebenbei bemerkt: die „Faust-Idee" Dingelstedt's steht in einem gewissen Zusammenhange mit der Idee von Bayreuth. Als die ersten Bayreuther Festspiele bevorstanden, veröffentlichte der Wiener Direktor seinen Plan mit der Hinweisung, dass zu seiner Ausführung sich das Bayreuther Theater vortrefflich eignen dürfte. Er glaubte also für einen reintheatralischen Versuch auf dem Gebiete des rezitirten Schauspiels die rechte Sphäre, worin der Versuch zu seinem „Style" gelangen könnte, in dem völlig eigenartig und aus bestimmtesten Absichten geschaffenen Bayreuth gefunden zu haben! — Ein kurioses Missverstehen, welches zwei diametral einander entgegengesetzte Dinge, das organische Kunstwerk und das moderne Theaterexperiment, in Eine Kategorie zusammen warf. Für diese gäbe es höchstens etwa die gemeinsame Etikette: „Abweichung von der Konvention durch Konzentrirung der schauspielerischen Kräfte auf ein bestimmtes künstlerisches Objekt unter extraordinären Verhältnissen der theatralischen Ausführung." — Dingelstedt's Einrichtung des „Faust" hatte denn auch gar nichts mit der schweren Frage der Stylbildung zu thun. Sein Hauptaugenmerk war auf eine gewisse Verständlichung der Handlung als solcher gerichtet gewesen, welche u. A. durch die verwogene Identifizirung des Erdgeistes mit dem Herrn des Himmels, und des Euphorion mit dem Homunculus herbeigeführt werden sollte. Solches Verfahren

erinnert an die beliebte Verständlichungsmanier moderner Opernregisseure, welche etwa die Handlung des „Tristan" durch Wegstreichen der dramatisch-psychologischen Zusammenhänge dem Publikum begreiflicher machen wollen.

Ganz anders griff die Sache der Schauspieler Otto Devrient an. Wie überall bei den bisher beobachteten wirksameren Reformversuchen oder Konventionsbrüchen, so handelte es sich auch bei seiner Arbeit nicht um eine organische Fortentwickelung aus vorhandenen Keimen, sondern um ein Zurückgreifen auf ursprünglich vorhanden gewesene Gestaltungen. War es einstens versucht worden, die Stylverschiedenheiten der alten Mysterien durch die räumliche Scheidung in eine dreifache Scene wenigstens äusserlich zu Einem Bau wieder zu vereinigen: so wandte nun auch Devrient dasselbe Mittel der lokalen Konkurrenz an, um dem „Faust" in der Form eines modernen Mysteriums, und in drei Tagewerken, zu einer Art monumentalen Styles seiner theatralischen Erscheinung zu verhelfen. Da aber Goethe selbst sein Gedicht nicht in der Mysterienform verfasst hatte, so blieb diess immer eine eben so bedenkliche als schwierige Aufgabe, und gerade eine strenge Durchführung musste in allerhand Missstände und barocke Absonderlichkeiten hineingerathen. Nichtsdestoweniger mag die Faust-Aufführung in solcher, einem gebildeten Publikum sichtlich kurios-interessanten Form noch zu einer Mode unserer Tage werden; und zwar ist auch hier wieder die Mode noch nicht die schlechteste zu nennen, wenn sie auch leichtlich zu noch grösserer Verwirrung über den Begriff des Styles für das deutsche Theater führen dürfte.

---

8. Neubildungen.

Bis jetzt blieben wir noch auf dem Gebiete des wirklichen Theaters, welches wir aus einem stehenden zu einem wandernden, und aus einer Stätte für Repertoire-Bereicherungen zu einer solchen für Spezial-Experimente werden, ja, zuletzt noch durch die Einrichtung der „Mysterienbühne" sich an sich selbst bedeutend verwandeln sahen. Wollten wir nun dieser ganzen, sehr beachtenswerthen Bewegung s. z. s. ein Wort in den Mund geben, womit sie ihren Charakter ausspräche, so wäre dazu wieder eine thematische Gegenstellung unseres leitenden Heldenspruches zu benutzen. Das deutsche Theater, so lange auf dem Staubhaufen der Konvention gefesselt, bemüht sich der Welt einmal zu zeigen: „Ich kann auch anders"; aber es hat dabei noch nicht so viel Festigkeit des Styles und daher eigene Ueberzeugungsfreudigkeit erlangt, um in irgend einer Gestalt von sich sagen zu können: „Ich kann nicht anders!"

Ein solches Vermögen aus innerer Nothwendigkeit wird sich aber aus einem Staubhaufen der theatralischen Konvention selbst, trotz allen Reform-

bemühungen, schwerlich entwickeln. Dazu gehört ein ganz anderer, natürlicher Boden; und wirklich sind uns auch heute noch zwei solcher fruchtbaren Gründe zur Aufziehung organischer Gebilde nationaler Kunst im deutschen Vaterlande übrig geblieben. Ich nenne sie gleich zusammen: es ist das deutsche Volk selbst, sobald es sich nur der gesellschaftlichen Mode zu entziehen, und irgend wie auf eigene Füsse zu stellen weiss: als ein realer Boden der Wahrhaftigkeit; und die deutsche Musik, sobald auch sie der Mode enträth, und „einhertritt auf der eig'nen Spur, die freie Tochter der deutschen Natur“: als der ideale Grund der Wahrhaftigkeit, aus welchem höchste Kunst in erhabener Schöne auferblühen kann.

Der Lockerung der Konvention unserer stehenden Theater, die wir bisher auf theatralischem Gebiete beobachtet haben, steht zur Seite ein Heranwachsen neuer Bildungen aus der Mitte des Volkes. Wir haben schon an die Wiedererweckung der alten *Passionsspiele* erinnert. Ober-Ammergau war seit dem Beginne dieses Jahrhunderts, als es seine bedrohte Existenz durch die Huld des bayerischen Kurfürsten sich gerettet sehen durfte, das einzige bemerkenswerthe Ueberbleibsel des religiösen Volksschauspieles; und erst seit etwa 40 Jahren ward es ein Gegenstand immer zunehmender Beachtung von Seiten der Aussenwelt. 1852 ward zu Liesing in Kärnthen während der Charwoche ein Passionsspiel durch 56 Personen aufgeführt. Seit 1879 trat Brixlegg in Tyrol hinzu. Dort in Kärnthen und Steiermark, und vornehmlich in Tyrol bis nach Ober-Bayern hinein, hatte sich die fromme Sitte einer theatralischen Gottesfeier am Längsten erhalten. Bei den Bewohnern abgeschiedener Bergthäler wirkte sowohl die treue Bewahrung altväterlicher Tradition und der ursprüngliche religiöse Sinn, zum guten Werke verdienstvoll angeleitet durch eine wohlachtsame katholische Geistlichkeit, als auch ein wirklich künstlerischer Trieb, wie er bei einem, mit der Natur sinnvoll fortlebenden, Bauern-, Hirten- und Jägervolke besonders auffallend in einer schönen, naiven Holzschnitzkunst sich bekundet. Ist für die Ausbildung dieser Kunst neuerdings auch von Staatswegen manches Fördernde geschehen, und haben die Bauern in der zunehmenden Berührung mit der Aussenwelt gelernt, selbst etwas auf ihr künstlerisches Vermögen zu geben, so ist dadurch allerdings schon ein gewisser Verlust an wahrer Naivetät herbeigeführt. Jedoch bleibt ein natürliches Können vorhanden, welches in diesem Falle sehr bestimmt ein Können des Volksschlages als solchen, nicht nur eine schulmässig angelernte Manier oder eine konventionelle Bildung individueller Talente ist. Die Naivetät der Darstellung mag verschwinden; nur die Naivetät des Vermögens bleibe erhalten! Durchaus auf dem Boden des Volksthümlichen mag sich das Bauern-Spiel den Charakter einer zu künstlerischem Werthe ausgebildeten Natürlichkeit bewahren. Gedenke ich z. B. des Brixlegger Spieles, so muss ich immer wieder mit Bedauern die Rohheit der Passionsscenen mir vergegenwärtigen, welche durch wenige ernst-

liche Anweisungen eines einfachen natürlich-menschlichen Geschmackes und einer würdigen Auffassung des religiösen Stoffes wohl hätte vermieden werden können, ohne dass dadurch der ergreifenden Wahrhaftigkeit der Vorgänge wäre Abbruch gethan worden. Auch die Volksscenen litten dort unter einem sehr leicht zu beseitigenden Mangel an theatralischem Geschick, indem z. B. die gemeinsamen Rufe und Schreie der Massen sich in kindlicher Weise immer nur auf die knapp abgemesene Zeit der vorgeschriebenen Worte beschränkten, weit entfernt also blieben von jener künstlerisch abgetönten Naturwahrheit, wie sie etwa bei den Meiningern sich eingebürgert hat. Was aber Meininger Choristen lernen konnten, das würden Tyroler Bauernspieler ohne Zweifel auch lernen können. Ist einmal durch die Zulassung des grossen Publikums der reine Zauber der gemüthlichen Naivetät solcher Darstellungen gebrochen, so sollte diess wenigstens dadurch ausgeglichen werden, dass die darin noch herrschende rohe Naivetät nun zu einer edleren Naturwahrheit, nach künstlerischer Anleitung, sich ausbildete: etwa wie es bei den „lebenden Bildern" desselben Spieles geschieht, nur eben nicht, wie dort, erst allegorisch-künstlich zurecht gestellt, sondern durchaus echt und lebendig aus dem Charakter des Spieles selber entwickelt. Die Möglichkeiten dazu sind vorhanden. Nur dürfte niemals das Volksspiel darüber selbst zum modernen Kunstspiel werden, d. h. zur öffentlichen Theateraufführung aus Spekulation und um den Beifall für schauspielerische Glanzleistungen. Nein: die volksthümliche Freudigkeit an gemeinsamer Darstellung heiliger Vorgänge durch die eigenen, von Generation zu Generation sich fortpflanzenden Kräfte dieser einen bestimmten Dorf- oder Gaugemeinschaft, sie bilde den natürlichen Grund, auf welchem das Volksspiel sich von seiner naiven Rohheit zu künstlerischem Werthe erheben, und zugleich dadurch schon die traditionell gewordenen Stylunterschiede allmählich von innen heraus ausgleichen mag.

Es ist durchaus nicht zu befürchten, dass man dem zuschauenden Volke damit etwa zuviel zumuthe. Vielmehr ist nichts thörichter und falscher, als zu behaupten: das Volk verlange, um überhaupt durch die Vorgänge des Spieles ergriffen werden zu können, eine seiner alltäglichen Gewöhnung entsprechende Rohheit der Darstellung. Erstens entspricht die Rohheit, wenn auch vielleicht seiner äusseren Gewöhnung, so doch nicht seinem inneren Wesen. Dasselbe, was in der Volksseele als das Bedürfniss und das Empfinden religiöser Erhebung über die Rohheiten der realen Zustände lebt, — dasselbe, was in manchem entscheidenden Falle plötzlich als ein von der Bildung unerreichbares richtiges und zartes Taktgefühl beim Volke sich zeigt, — was auch immer wieder aus dem Schoosse des Volkes die merkwürdigsten Kundgebungen des edelsten Vermögens Mensch zu sein, in den Geburten unserer grossen Nationalhelden und Volksgenien, siegreich hervorgehen lässt: dasselbe ist auch den künstlerischen Darbietungen gegenüber als ein unbeschränktes Vermögen, durch das Erhabenste

und Reinste sich am Tiefsten bewegen zu lassen, der ehrfürchtigen Würdigung und sorgsamen Beachtung des wahren Volksfreundes im höchsten Maasse werth. Will man diesen schönen Namen verdienen, so fühle man sich vor Allem dazu verpflichtet, dem Volke gar nicht zuzumuthen, dass man mit den Mitteln der Kunst nur auf die rohe Seite seines Aeusseren oder auf seine sogenannte Unbildung spekulire, und dass man etwas, wodurch es erfreut und erhoben werden soll, erst nach dem Maasse einer vorausgesetzten Niedrigkeit und Plumpheit seiner moralischen und geistigen Anlagen zuschneiden zu müssen glaube. Im Gegentheil: hier gilt durchaus, was Schiller von dem Verhältnisse zwischen der Bühne und dem Publikum überhaupt gesagt hat. „Das Publikum braucht nichts als Empfänglichkeit, und diese besitzt es. Es tritt vor den Vorhang mit einem unbestimmten Verlangen, mit einem vielseitigen Vermögen. Zu dem Höchsten bringt es eine Fähigkeit mit; es erfreut sich an dem Verständigen und Rechten, und wenn es damit angefangen hat, sich mit dem Schlechten zu begnügen, so wird es zuverlässig damit aufhören, das Vortreffliche zu fordern, wenn man es ihm erst gegeben hat."

Dieser Empfänglichkeit der Volksseele, als dem echten und festen Grunde zur Ermöglichung aller grossen Thaten, auch der wahren und schönen Kunst, — ihr ist man es schuldig: nur das Beste und Echteste aus dem künstlerischen Vermögen des nationalen Genius ihr darzubieten. Sagt doch auch Goethe: „Man kann dem Publikum keine grössere Achtung bezeigen, als indem man es nicht wie Pöbel behandelt", und er fügt hinzu: „blos dadurch, dass unsere Lage erlaubt, Aufführungen zu geben, woran nur ein erwähltes Publikum Geschmack finden kann, sehen wir uns in den Stand gesetzt, auf solche Darstellungen loszuarbeiten, welche allgemein gefallen". („Weimarisches Hoftheater", 1802.) Von dem Vollendeten, in sich stylistisch Abgeschlossenen, wahrhaft Würdigen und Erhabenen wird auch das schlichte Volksgemüth sich stäts ergriffen fühlen, und mehr wahrscheinlich, als ein modern gebildetes Publikum, welches mit der Kritik der Konvention an alles Neue und Ungewöhnliche herantritt, und immer erst ein fertiges „Urtheil", wie den Wappenschild des Zeitgeistes, zum Schutze gegen jede etwa unwillkürliche, reinmenschliche Ergriffenheit, mit geistreicher Fürsorge sich vorgehalten wissen will.

Es wäre wahrlich eine grosse Sache, wenn an Stelle der bereits abwelkenden Konvention unserer stehenden Theater, wo Schauspieler-Gesellschaften und Privat-Unternehmer berufs- und geschäftsmässig für das Vergnügen des Abends sorgen, aus eigener Initiative des Volkes heraus selbständige theatralische Festvorstellungen zu seltenen, besonders anregenden und begeisternden Gelegenheiten in das Leben träten! Auch hierzu sind die Anfänge schon gemacht. Die Bauern einzelner Ortschaften thun sich zusammen und führen mit Hingebung an eine sie ganz erfüllende Sache, mit Begeisterung für einen sie persönlich betreffenden geschichtlichen Stoff,

unter der lebhaften Theilnahme der gesammten verwandtschaftlichen und nachbarlichen Gesellschaft, nach langer sorgsamer Vorbereitung ein patriotisches Stück auf, — wie etwa die Kocheler den *„Schmied von Kochel“* im Jahre 1882; wobei ein energischer Anhänger der Bayreuther Kunst, Cyrill Kistler, als geistiger und künstlerischer Anreger und Leiter sich rühmlichst hervorthat. Mit solcher künstlerischen Nachhilfe, welche einer natürlichen Anlage die nöthigen Weisungen ertheilt für den bestimmten Fall einer historischen Komödie, kann hier wirklich eine theatralische Darbietung zu Stande kommen, welche mit einem Male, befreit von dem Staube der öffentlichen Bühnenkonvention, als der selbstthätige Ausdruck des Volksgeistes gelten darf. Ja, eine solche freie Bethätigung aus wahrer Lust und Liebe für ein gemeinsames Werk, ein solcher „Dilettantismus“ von echter und fruchtbarer Art, äussert sich bereits auch in der bürgerlichen Sphäre deutscher Städte. In dem kleinen Rothenburg a. d. T., einer fränkischen Land-Stadt, welche an sich selber den alterthümlichen Charakter in hohem Maasse noch bewahrt hat, wird seit dem Jahre 1881 zu den Pfingsttagen ein historisches Spiel *„der Meistertrunk“* aufgeführt, an der nämlichen ehrwürdigen Stelle, wo die Vorfahren der heutigen bürgerlichen Spieler jenes, für die Geschichte ihrer Stadt sehr gewichtige Ereigniss einst selbst erlebt hatten. Zu Furth in der Oberpfalz hat man neuerdings sogar ein althergebrachtes Volksspiel aus der Siegfried-Sage, *„der Drachenstich“*, auf künstlerische Weise neu zu beleben gesucht. Aehnliches mag noch anderwärts geschehen sein. Mit besonderem Nachdrucke und zu gutem Glücke aber sind nun auch die Lutherfeste dieser Tage in die noch stille und verhohlene Reformbewegung hineingetreten.

Hier war ein Gegenstand allgemeinerer nationaler Begeisterung gegeben, woran Gebildete und Ungebildete gleicherweise herzlich und thätig theilnehmen konnten. Bedeutsam gewiss, dass man sich dabei nicht mit einigen Beispielen der so beliebten modernen Maskeraden, der sog. *„historischen Festzüge“*, allein begnügte. Diese bezeichnen im Grunde die künstlich ausstaffirte Unfähigkeit, einer bedeutenden Anregung durch eine lebendige Auffassung produktiv zu entsprechen. Nur mit einem gewissen sinnlich spielenden Esprit, im äusserlichen Kostüme bildender Kunst, versteht man da die Atome einer historischen Erinnerung auf den Faden eines momentan vorüberziehenden Vergnügens für das Auge aneinander zu reihen. Ganz anders, wenn man in Jena und Worms den grossen Reformator in dramatischen Festspielen feierte, welche durch die Betheiligung der Bevölkerung dieser Städte selbst, und zwar aller Stände, sofort hinausgehoben wurden über den Charakter blosser Theatervorstellungen, ebenso aber auch, durch die begeisterte Stimmung des allgemeinen deutschen Volksfestes, über den Charakter des *Dilettantismus*.

Unsere gewöhnlichen Dilettanten-Vorstellungen bleiben ein gesellschaftliches Amüsement von allerzweifelhaftestem künstlerischen Werthe. Können

sie doch meistens nur ungeschickte Imitationen jener selbigen Unnatur darbieten, welche auf unseren modernen Theatern den Ton angiebt, und zwar sowohl, was die Wahl der Stücke, als was die Art der Darstellung betrifft. Von der frischen Naturwahrheit einer nicht berufs- und geschäftsmässig spielenden, freien bürgerlichen Genossenschaft, davon dringt nicht leicht ein auflockernder Hauch in diese, zum Kehricht des Salonvergnügens zusammengefegten Abfälle des grossen Konventions-Staubhaufens hinein. Selbst die Damen der vornehmen Gesellschaft wissen, wenn sie ein modernes Salonstück spielen, nicht einmal mehr ihren eigenen gesellschaftlichen Ton zu treffen, der ihnen doch sonst so leicht und gefällig zu Gebote steht; nein, sie ahmen erst mühsam, unbequem und steif den falschen Ton des modernen Theatersalons nach. Eine etwa gütig einstudirende schauspielerische Kraft möchte darüber oft in Verzweiflung gerathen, wenn sie selber wirklich die Kraft zum Bessern und Rechten in sich trägt; andernfalls weiss sie freilich den Unsinn nur noch zu verstärken, und dem Ganzen erst recht den Charakter der banalen Bühnenkoketterie, einem freundschaftlich gewogenen und familiär-verständnissinnig gekitzelten Publikum gegenüber, schmunzelnd aufzuprägen.

Man mag es gerne glauben, dass es bei den Lutherfesten in Jena und Worms ganz anders hergegangen ist. Diese vereinigten Dilettanten aus allen Ständen wussten sämmtlich, was sie wollten und sollten. Sie standen von vornherein ausserhalb der theatralischen Konvention, und brachten aus einem gemeinsamen, kräftig und bestimmt angeregten Interesse für den grossen Gegenstand ihre eigene Freude und Begeisterung zum dramatisch gestalteten Ausdruck. Das Gewöhnliche (hier als das lebendig und gegenwärtig Vorhandene: die deutsche Stadt) gab sich hin an das Ausserordentliche (hier als das gleich lebendig und gegenwärtig mitten in jenes Hereintretende: die Feier Luther's und seines nationalen Werkes). — Welch ein Glück für den Dichter eines solchen Festspieles, dass er ein Mal frei sich fühlen durfte von jedem konventionellen Zwange für unser modernes Theater dichten zu müssen, also von vornherein, wenn er nicht ein akademisches Buchdrama schreiben will, an Rollenfächer und schauspielerische Talente, an herkömmliche dekorative und scenische Verhältnisse, an Interessen, Meinungen und Neigungen von Direktoren und Abonnenten der Hof- und Stadttheater denken zu müssen! Nun arbeitete er seine historischen Scenen frischweg aus, im Sinne einer dichterischen Unterlage für eine grosse volksthümliche Bethätigung des allgemeinen Gedankens: „Diess war unser Luther, den wir selber heute bei uns feiern wollen!" Es sind Bilder der nationalen Erinnerung, in welchen diese Erinnerung selbst, als das oft unbewusst und dennoch treu bewahrte Innere des Volksgemüthes, aus sich herausgestellt und verwirklicht erscheint, verwirklicht durch ein gemeinsam mitlebendes Schauen, welches auch Dichter und Publikum innig verbindet. — Wir wissen, wie prächtig es gerade einem unserer Gesinnungs-

genossen, Hans Herrig, gelungen ist, beseelt von dem schönen Geiste dieses Glückes, das Lutherspiel für Worms zu dichten. — Aber auch der leitende schauspielerische Künstler, bei einer solchen Aufgabe, inmitten einer ganzen, für dieses ihr eigenstes Fest thätig bewegten Stadtbevölkerung, wie mochte er noch daran denken, den Manieren der Theaterkomödie die Motive zu einer „stylvollen“ Einstudirung zu entlehnen! Nein, er durfte sich ganz als Künstler fühlen, welcher nicht nur seine Komödie und seine Rolle spielt, sondern mit der freien Bethätigung seines künstlerischen Vermögens, durch die einfachsten Anweisungen des künstlerischen Geschmackes und Geschickes, den in das Ungewöhnliche gestellten Nichtschauspielern nur die Verlegenheit zu benehmen hat, die es eben nicht wagt sich natürlich zu geben, und der ihnen dadurch erst die rechte, unbeschränkte Freudigkeit verschafft, um im bewussten Gefühle einer wohlgestalteten Gesammtleistung ein Jeder seinen Mann mit Würden stehen zu können. — Und welch ein Wohlgefühl endlich auch für das Publikum, dieses Befreitsein von der kritischen Noth, immer nach dem nächsten „Interessanten“ in der theatralischen Novität zu spähen! Wird es ja nun in jedem Momente durch die lebendige Theilnahme des Gemüthes an die längst vertrauten Gestalten auf der Bühne gefesselt! Tritt ihm doch hier das eigene feiernde Gedächtniss in den schlicht bedeutsamen scenischen Bildern unmittelbar lebendig ergreifend vor das Auge! Auf diesem künstlerischen Lebendigwerden des Allgemeinsamen beruht die unvergleichliche Wirkung solcher dramatischen Darstellung.*)

Kam nun noch gar in Worms das merkwürdige Ereigniss hinzu, dass die evangelische Geistlichkeit dem Volke ihre Kirche einräumte, so dass hier in der That die dramatische Feier nach langen Irrwegen durch die

*) Als ein nicht ganz bedeutungsloses Kuriosum möge hier folgende Berliner Zeitungsnachricht vom November 1884 zitirt werden:

„Eine interessante Aufführung fand am vorigen Freitag durch Angestellte der Bolle'schen Meierei statt. Herr B. sorgt aufs Väterlichste für seine Leute. So hat er ihnen eine mit einer Orgel versehene Halle gebaut, in welcher alle Woche einmal ein religiöser Vortrag gehalten wird. Sie selbst haben unter sich sowohl einen Gesangs- wie einen Bläserchor gebildet, auch schon mehrmals kleinere theatralische Aufführungen veranstaltet. Diessmal hatte man sich an ein ziemlich schweres Werk gemacht, nämlich an Hans Herrig's „Lutherfestspiel“. Schon seit Monaten hatte man die Dichtung nach Leitung des Herrn B. und seiner beiden Söhne einstudirt und die Mitwirkenden, darunter fünf Buchhalter, die übrigen Kutscher und Burschen, sich ihren Mühen mit dem grössten Eifer unterzogen. Die Vorstellung selbst muss als im hohen Maasse gelungen bezeichnet werden und versetzte die Versammlung in eine ernste Stimmung. Um so anspruchsloser sich das Ganze gab, um so zwingender wirkte es. In die „feste Burg“ stimmte die Versammlung kräftig ein. Herr B. und die Seinen können jedenfalls mit Stolz auf diesen Abend zurückblicken, dem Dichter aber muss es zur Freude gereichen, auf die Volksthümlichkeit seines Werkes hier eine unbestreitbare Probe gemacht zu haben. Wenn alle Arbeitgeber sich ihrer Leute so annähmen, wie Herr B., so würde das Verhältniss zwischen Arbeitgebern und Arbeitnehmern vermuthlich bald ein anderes sein.“ (D. Tgbl.)

Welt der Wirklichkeit wieder an ihre religiöse Wiegenstätte einkehren durfte: wie bedeutsame Ausblicke in die Zukunft der dramatischen Kunst dürfte uns diese neueste Erfahrung wohl eröffnen? Wir ahnen die Heranbildung einer neuen idealen Sphäre, welche volksthümlich im Kerne, künstlerisch in ihrem Werthe, und religiös in ihrem höchsten Ausdrucke wäre. —

Blicken wir damit auch noch weit hinaus über das, was thatsächlich erst in seinen Anfängen und sehr vereinzelt sich uns darbietet: so tritt uns doch zugleich noch ein anderer Umstand zur rechten Stärkung unserer gewagten Hoffnungen leuchtend vor Augen.

Jenen Regungen im Volke gegenüber, hat auch die Kunst schon selbst, und zwar in dem allerfreiesten Reiche ihres Idealismus, auf dem Grunde der deutschen Musik, ein Ideal von religiös geweihter, künstlerischer Wahrhaftigkeit uns aufgerichtet.

Die leichtfertigen und sinnwidrigen *Mode*-Toiletten fallen nacheinander ab, und die edelen, schönen, starken Formen eines deutschen Styles treten aus dem staubigen Plunder der Gewohnheit allmählich freier und klarer hervor, um in einem grossen künstlerischen Lebensbilde die Idealisirung des Theaters vollendend zu bethätigen. —

(Das letzte Drittel dieser Arbeit erscheint im nächsten Jahrgange.)

Die Musik als Ausdruck.

Von
Dr. Friedrich von Hausegger.

(In sechs Abtheilungen.)

Sechste Abtheilung.

Das Wesen der Musik ist Ausdruck, geläuterter, zur edelsten Wirkung gesteigerter Ausdruck. Diess das Resultat unserer Betrachtungen. In ihm erschliesst sich uns der hohe, häufig verkannte Werth dieser Kunst. Die Sinnenergetzung, welche das Spiel mit dem Klange gewährt, könnte die Stellung, welche der Musik eingeräumt wird, nicht rechtfertigen. Sie lässt sich auf eine angenehme Nervenreizung zurückführen, welche dadurch nicht werthvoller wird, dass das Mittel, welches sie hervorruft, ein kostbares, den seltsamsten Komplikationen entsprungenes ist. In dieser Beziehung kann sie sogar schädlich wirken. Mit Recht ist daher auf die verweichlichende, entnervende, entsittlichende Wirkung einer Kunstübung, welche ihren Schwerpunkt in der sinnenreizenden Macht des Klanges findet, hingewiesen worden. Unrecht war es nur, für dieses dem Wesen der Musik fremde Treiben die hehre Kunst selbst verantwortlich zu machen. Da das vielfach fesselnde Tonspiel unsre Sinne so lebhaft zu beschäftigen vermag, dass andre Eindrücke dadurch in den Hintergrund gedrängt werden können, und dass sich der von ihnen entlasteten Phantasie die Möglichkeit des Aufbaues einer Traumwelt und der momentanen Flucht aus der Wirklichkeit darbietet, könnte man auch darin einen besonderen Vorzug der Musik erblicken. Aber sie würde diesen mit alkoholischen Getränken und Opiaten theilen. Eine höhere Bedeutung kann ihr in dieser Eigenschaft nicht zugedacht werden.

Schwerer fällt der Aufwand von Scharfsinn, Kombinationsgabe, Fertigkeit und Fleiss ins Gewicht, welchen das Mittel der Musik in seiner Handhabung gestattet. Der Genuss aber, welchen das Kunstprodukt als Ausfluss von Bethätigungen der erwähnten Eigenschaften gewährt, hat mit seinem unmittelbaren Eindrucke nichts zu schaffen. Er erschliesst sich erst einer Erprobung des Kunstwerkes nach diesen Eigenschaften hin, und erfordert das Wachrufen von Geistesthätigkeiten, die sich an der Aufnahme der sinnlichen Erscheinung des Kunstwerkes nicht unmittelbar betheiligen. Er wird im gleichen und höheren Maasse durch Bethätigungen, welchen Niemand den Namen einer Kunst beilegen wird, gewährt; so durch Lösung von Räthseln oder mathematischen Problemen. In der That hat man das Anhören der Musik auch ein unbewusstes Rechnen genannt. ***Musica est disciplina, quae de numeris loquitur, qui inveniuntur in sonis*** sagt schon Alcuin. Diese Ansicht hätte aber nur dann eine Bedeutung, wenn es wirklich auf einen Erklärungsgrund dafür ankäme, dass sich im Genusse der Musik Verhältnisse der tonischen und rhythmischen Anordnung ziffernmässig offenbaren.

Diess ist aber gar nicht der Fall. Der Genuss des Kunstwerkes hängt von einer Offenbarung dieser Art nicht ab. Die Aufmerksamkeit des Geniessenden richtet sich auf ganz andre Dinge, als auf Verhältnisse dieser Art. Gerade die einfachste Tonfolge vermag oft einen viel höheren Genuss zu verschaffen, als die kunstvollste Tonkombination. Ueberhaupt wäre ein unbewusstes Rechnen das Widerspruchvollste, was man sich denken kann. Das Wesen des Rechnens besteht eben in dem klaren Bewusstwerden von Beziehungen; es ist eine Verstandesthätigkeit im Gegensatze zu einem Sinneseindrucke. Was von dem Sinneseindrucke der Thätigkeit des Verstandes überantwortet wird, das ist kein Unbewusstes mehr; was aber dieser Thätigkeit sich entzieht, das bleibt ein einfaches Wahrnehmen und kann kein Rechnen genannt werden. Dass wir tonische und rhythmische Verhältnisse wahrnehmen, unterliegt nicht dem mindesten Zweifel. Mit diesem Resultate sind wir aber der Natur des Genusses, den die Musik gewährt, um Nichts näher gerückt.

Klänge sind nicht bloss Erscheinungen von sinnlich reizender Wirkung; ihr Wesen ist auch nicht damit erschöpft, dass sie interessante Beziehungen zu einander offenbaren. Sie gewinnen dadurch ein erhöhtes Interesse, dass sich in ihnen Eigenschaften der Naturwelt offenbaren. Der tönend schwingende Körper vermittelt uns nicht nur einen sinnlichen Eindruck, der einer gewissen Zahl von Schwingungen entspricht und demnach eine bestimmte Tonhöhe ergiebt; er qualifizirt auch den Eindruck in einer andern, von seiner eigenen Wesenheit abhängigen Weise, indem er die Klangfarbe des Tones bestimmt. Diese ist, wie uns Helmholtz gelehrt hat, abhängig von den Stärkeverhältnissen der mitklingenden Töne. Diese Stärkeverhältnisse sind nun bei verschiedenen Körpern verschieden, so dass sich in der Klangfarbe des Tones, welcher einem Körper entströmt, eine Eigenheit dieses letzteren kundgiebt. Während auf die Höhe und Stärke des Tones äussere Verhältnisse, welche mit der Natur des leitenden Körpers nichts zu schaffen haben, so die Länge der schwingenden Säule, die Intensität des tonerregenden Anstosses, Einfluss haben, wird die Eigenheit der Klangfarbe durch den Körper selbst, welcher Träger des Tones ist, bestimmt. In der Klangfarbe gewinnt die Natur selbst Stimme. In einem Tonstücke werden uns daher nicht bloss Verhältnisse vermittelt, welche der Absicht des Tonsetzers entsprungen sind; es wird in ihm auch die Natur selbst laut; sie wird gleichsam aus ihrem Schweigen aufgerüttelt und offenbart uns Eigenheiten wunderbarster Art. Eine Objektivation des Willens, wie die Welt selbst, hat Schopenhauer die Musik genannt. In den der Natur entlockten Tönen objektivirt sich der in ihr waltende Wille zu Gebilden, welche den Stoff zum Aufbau einer neuen Welt geben. Es darf aber nicht verkannt werden, dass an diesem Aufbau nicht der unbewusst wirkende Wille der Natur thätig ist, sondern dass dieser individuellen Willensthätigkeiten überantwortet worden ist. Das gelieferte Rohmateriale wird bei diesem Aufbau

von Potenzen in Empfang genommen und bearbeitet, bei deren Wirken Zufall, Absicht und Willkür nicht ausgeschlossen sind. Schon der Eindruck der Tonintervalle ist, wie uns die Geschichte lehrt, in einem gewissen Grade vom Zeitgeschmack abhängig. Es hat Zeiten gegeben, in welchen die Terz und die Sext zu den dissonirenden Intervallen gezählt worden sind. Die bei uns verpönten Fortschreitungen von Quinten und Oktaven wurden einmal als wunderbar süsser Zusammenklang empfunden. Harmoniefolgen, welche heutzutage gäng und gebe sind, hätte man vor einem Jahrhundert nicht vertragen können. Freilich zeigt sich auch in diesem Wechsel das stätige Wirken unüberschreitbarer Gesetze. Der Gesetzgeber ist das menschliche Ohr. Dass dieses in einer fortschreitenden Entwickelung begriffen ist, und seine Bedürfnisse sich ändern, unterliegt keinem Zweifel. Die Welt, welche sich uns in der Musik aus Tönen aufbaut, ist daher nur insoferne ein Produkt des Naturwillens, als wir auch in der Entwickelung unseres Ohres ein Naturwalten und in seinen sich ändernden und steigernden Anforderungen das Lautwerden von Naturbedürfnissen erblicken. Das all diesen Gesetzen unterworfene und ihnen gehorchende Tonmateriale giebt uns aber noch immer nicht das, was wir Musik nennen. Seiner können sich Mächte verschiedener Art bedienen. Es kann der Willkür, der Kombination, der Handtirung nach äusseren Absichten anheimfallen, oder aber erfasst werden von einem Gestaltungsdrange, der, es zu wunderbaren Gebilden formend, Zeugniss giebt vom Walten höherer Gesetze. Nur im letzten Falle werden wir von einer Objektivation des Willens im Gegensatze von Aeusserungen individueller Willkür oder Produkten des Zufalles sprechen dürfen. Wir halten vorläufig als ein Ergebniss von Interesse fest, dass im Tonmateriale der Wille der Natur einen Spielraum hat, sich zu manifestiren. Die Musik zeigt sich daher auch geeignet, Naturvorgänge darzustellen. Das Lautleben der Natur erscheint in ihren Tönen verklärt. Tonstücke wie Beethoven's Pastoralsymphonie oder R. Wagner's „Waldweben" erschliessen uns gleichsam das innerste Wesen der Natur. In ihnen enthüllen sich ihre tiefsten Geheimnisse unseren lauschenden Sinnen. Dennoch sind diese nicht das Letzte und Höchste, was sie uns zu vermitteln vermögen. In den Klängen der Pastoralsymphonie spricht die Natur nicht aus eigenem Munde zu uns; sie hat einen Dolmetsch, der uns ihre Sprache sympathisch macht, das menschliche Gemüth. Heitere Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande will der erste Satz vermitteln; auch im zweiten macht sich unter all den trauten Klängen der Natur das Pochen des menschlichen Herzens vernehmbar; in die Gesellschaft lustiger Landleute führt uns der dritte Satz, und wenn das Gewitter mit schauerlicher Wahrheit uns nahezu den tosenden Mächten der Natur überliefert, verkündigt uns alsbald der Dankgesang der Hirten, dass es doch nur das Echo aus dem menschlichen Gemüthe war, was wir vernommen. Auch im „Waldweben" ist es die Stimmung Siegfrieds, an welcher das ganze Naturleben theilnimmt. Wir sehen also,

dass auch dort, wo es gilt, der Natur Sprache zu verleihen, diess nicht unvermittelt geschieht. Die Stimmen der Natur treten als Accompagnement zur Aeusserung eines Wollens höherer Art auf.

Wir haben erkannt, dass sich dieses höhere Wollen in der Musik in den Formen des Ausdruckes kund gebe. Wenn Aristoteles als Prinzip der Künste die Nachahmung hinstellt, musste man in Verlegenheit kommen, dieses auf die Musik anzuwenden. Denn dass ihre Aufgabe mit der Nachahmung hörbarer Naturerscheinungen nicht erschöpft, ja, dass damit nur ein winziger und nicht einmal wesentlicher Theil dessen, was sie auszudrücken berufen ist, gedeckt wird, musste sogleich auffallen. Auch der von Gervinus unternommene Versuch, sie als Nachahmung der Sprache aufzufassen, hat zu keinem glücklichen Ergebnisse geführt. Nach Westphal (die Musik des griechischen Alterthums S. 15) denkt sich Aristoteles unter der Nachahmung in der Kunst der Musik die musikalische Wahrheit und Treue in der Wiedergabe von Empfindungen, welche sie darstellen will; diejenige Musik sei Aristoteles die vollendetste, welche irgend ein Bild des Seelenlebens in seiner leidenschaftlichen Bewegung, beziehungsweise der Beruhigung der Leidenschaften, darstellt. Nach unserer Anschauung haben wir für diese „Nachahmung", die nicht als ein äusserliches Wiedergeben eines Objektes aufgefasst werden darf, ein ganz bestimmtes und, wie wir glauben, der Meinung des Aristoteles ganz entsprechendes Vorbild gefunden, nämlich die mit Lautäusserungen verbundenen Ausdrucksgeberden der Menschen. Das unter den Begriff Musik fallende Tongebilde giebt sich uns als etwas Nachgeahmtes zu erkennen, das heisst, wir kennen ein Vorbild dafür, dem es in seiner Wesenheit entsprechen muss. Keineswegs ist aber die Thätigkeit, es zu produziren, die des Nachahmens. Sie ist es ebensowenig, als diess bei den Künsten des Raumes der Fall ist, deren Nachahmungsobjekt den Sinnen viel zugänglicher ist, daher leichter zu der Annahme verleitet, es habe sich im Kunstprodukte nur um seine treue Wiedergabe gehandelt. Auch der Maler, der Plastiker bedürfen einer ganz andern Thätigkeit, als des gewissenhaften Abkonterfeiens von Nachahmungsobjekten, um ihren Werken die Weihe der Kunst zu verleihen. Man hat gesagt, der Künstler müsse die Natur verschönern, idealisiren, ihr demnach das ihren Objekten nur zufällig Anhängende abstreifen und sie so in ihrer Reinheit, in der ihrer Idee entsprechenden Form darstellen. Damit hat man die Thätigkeit des Künstlers in eine bewusste Wahl verlegt. Der Moment, in welchem das Kunstwerk im Künstler lebendig wird, ist aber nicht das Resultat einer Wahl, sondern, wie der treffende Ausdruck dafür lautet, eine Eingebung. Eine Macht, die sonst zu schlummern schien, wird in den Momenten solcher Eingebung wach, und erfüllt ihn mit einem Bethätigungsdrange, welcher die Formen des von ihm gewollten Kunstwerkes schöpferisch belebt. Wenn sich bei den bildenden Künsten, der Natur ihres Stoffes entsprechend, diese Bethätigung der Beobachtung leichter entzieht, führen uns

die musischen Künste, deren „Nachahmungsobjekt“ tief verborgen ist, unmittelbarer an ihre Quelle. Aus einem neuen Schöpfungsprozesse ersteht das Vorbild geklärt, geläutert, idealisirt, als eine Objektivation des Willens, wie die Welt, der jenes angehört. Worin besteht aber die Läuterung? In der Abstreifung alles dessen, was nur den Strebungen des individuellen Willens angehört, in der Beseitigung dessen, was sich als das dem Individuum eigene Motiv und Ziel des die Ausdrucksäusserung bestimmenden Erregungszustandes darstellt, in der Befreiung des in ihm sich kundgebenden Willens aus der Dienstbarkeit des Individuums, so dass er nun als Allwille schöpferisch wird, sich in einer eigenen Welt objektivirend, die sich uns in den geklärten Formen der bekannten verständlich macht, ohne uns ihrem Getriebe preiszugeben. In diesem Sinne ist die Musik eine Objektivation des Willens, wie die Welt. Sowie die Schwingungen, welche einen Körper erfassen und zum Tönen bringen, die allem Leben zu Grunde liegende Bewegung zwar in einer durch die Eigenheit des Körpers bestimmten, aber durch seine zufälligen Beziehungen nicht getrübten Weise erscheinen lassen und so die geläuterte Form finden, diese Bewegung in ihrem Walten kund zu thun, so bedient sich die Musik der Lautausdrucksformen des menschlichen Körpers, um den sich in ihnen offenbarenden Willen in geläuterter, von individuellen Interessen unberührter Weise zu schöpferischer Entfaltung zu bringen.

Wie aber die Natur verschwiegen ist, und ihr sich in Klängen kundgebendes Innenwesen ihr erst entlockt werden muss, so bedarf auch die Ausdrucksäusserung eines entgegenkommenden Verständnisses, eines sie mit Sehnsucht verfolgenden Bedürfnisses, um ihre volle Bedeutung, wie sie in der Kunst offenbar wird, zu erschliessen. Dieses Bedürfniss, dieses Verständniss, uns sind sie in unserer Menschennatur eigen. Eine erhöhte Aufmerksamkeit wendet sich den Ausdrucksäusserungen Anderer zu, ja man kann sagen, dass es kaum etwas Interessanteres für den Menschen giebt, als die Ausdrucksäusserung Anderer. Ueber die thierische Natur erhebt er sich durch das höhere Maass des ihm verliehenen Mitgefühles. Dieses aber ist die Quelle der Musik. Wenn daher R. Wagner sagt, er könne das Wesen der Musik nicht anders fassen, als in der Liebe, so ist diess mehr, als ein blosses Bild.

Die Aufmerksamkeit, welche wir den Ausdrucksäusserungen Anderer zuwenden, vermag, wie erörtert worden ist, in uns ähnliche Ausdrucks-Aeusserungen zu erzeugen und das Verständniss für den diesen Ausdrucks-Aeusserungen zu Grunde liegenden Gemüthszustand zu erwecken, ohne dass es anderweitiger äusserer Ursachen zu unserer Erregung bedürfte. Während demnach die Ausdrucksäusserung, welche Folge äusserlich erregender Vorkommnisse ist, sich als eine Reaktion diesen gegenüber darstellt, hat die im Andern durch Mitgefühl erwachte Ausdrucksäusserung diesen Charakter verloren. Ihre Tendenz geht nicht mehr unmittelbar darauf hin, Hemmendes

zu beseitigen oder Förderndes heranzuziehen. Die Lust- oder Leidvorstellung, welche die Ausdrucksäusserung des Mitfühlenden hervorruft, hat nicht ein ihr selbst betreffendes Vorkommniss zum Gegenstande; ihr Inhalt kann sogar wesentlich verschieden sein von dem, was den Erregungszustand des Andern hervorgerufen hat. Nicht verschieden ist nur die sympathisch miterwachte Ausdrucksbewegung und der sich in ihr konkretisirende Erregungs-Zustand. Wenn beim Anblick des Zürnenden auch in mir sich ein ähnliches Zorngefühl regt, so ist es dazu gar nicht nothwendig, dass ich die Ursache seines Zornes kenne; meine Vorstellung kann mir eine ganz unrichtige Ursache seines Zornes vorspiegeln; mein Zorn ist nur desshalb erwacht, weil meine Aufmerksamkeit auf seine Ausdrucksäusserungen auch sogleich meinen Organismus in einer Art disponirt hat, welche ähnliche Ausdrucksäusserungen und damit ähnliche Erregungszustände zur Folge hat. Es ergiebt sich daraus die Möglichkeit der Loslösung der Erregungszustände von konkreten Ursachen und demnach ihrer Verselbständigung und damit auch die Möglichkeit von Ausdrucksäusserungen, welchen bestimmte unmittelbare Erregungsursachen nicht zu Grunde liegen. Die Ausdrucksäusserung wird damit zum Spiel. In ihr bethätigt sich wie im Spiele ein Bewegungsdrang, der ein im Erregungszustande erwachtes erhöhtes Daseingefühl auslöst. Wie das Spiel, so dient auch die Kunst einem äusseren Zwecke nicht. Nach Kant soll das Wohlgefallen am Schönen ohne alles Interesse, d. h. ohne Beziehung auf unser Begehrungsvermögen sein, es soll ohne Begriff, d. h. ohne Kategorie des Verstandes, als Objekt eines allgemeinen Wohlgefallens vorgestellt werden, es soll die Form der Zweckmässigkeit insoferne haben, als die Zweckmässigkeit an dem Gegenstande ohne Vorstellung eines Zweckes wahrgenommen wird, d. h. es soll keinen aussenliegenden Zweck verfolgen. Diesen Anforderungen an das Schöne entspricht das, was wir als das Wesen der Musik erkannt haben. Ein erhöhtes Spiel, d. i. die zweckfreie Entäusserung eines erhöhten Bethätigungsdranges und die damit verbundene, keinem äusseren Ziele zustrebende Lust, liegt ihr zu Grunde; aus ihr hat sie sich in stäter Vervollkommnung bis zur heutigen Höhe fortgebildet. Der Werth des Spieles im wahren Sinne des Wortes ist aber ein unendlich hoher. Das Spiel ist von einem Genusse begleitet, welcher vollständig zusammenfällt mit der Bethätigung im Spiele selbst und sich von keiner Erwartung, keiner Erinnerung, keiner wie immer gearteten Absicht nährt. Die Momente zweckloser Bethätigung dieser Art bei Thieren, Kindern, harmlosen Menschen sind Momente ungetrübten Glückes. In ihnen wird dem individuellen Willen keine Richtung auf äusserliche Ziele hin gegeben, deren Verfolgung zu Konflikten mit dem Allwillen führen müsste. Was hier, sich unbefangen regend, in das Leben springt, steht im vollen Einklange mit allen seinen Bedingungen. Es trägt nicht den Keim zum Zwiespalte in sich, weil es sich einzig vom Drängen der allwaltenden Natur leiten lässt und keiner andern Macht einen be-

stinmenden Einfluss einräumt. Das spielende Wesen befindet sich an der Urquelle alles Daseins und schöpft aus ihr ungetrübte Freude. „Denn, um es endlich einmal herauszusagen, der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Wortes Mensch ist, und er ist nur da Mensch, wo er spielt" — sagt Schiller („über die aesthetische Erz. d. M."). Der Werth des Spieles wird in um so höherem Grade empfunden, je mehr Bethätigungen dieser Art durch die Anforderungen des Gesammtlebens in den Hintergrund gedrängt werden. Ein trostloser Zustand ist es, wenn alle Lebensbethätigungen von der Verfolgung äusserer Zwecke in Anspruch genommen sind, so dass wir selbst uns in unseren Bethätigungen nicht mehr zu finden vermögen. Das Glück, welches man im angestrengten Streben nach der Vermehrung äusserer sogenannter Glücksgüter zu erhaschen sucht, ist ein Wahnbild, welches den darnach Jagenden lockt, ohne je erreicht werden zu können.

Aber ach! es wandelt in Nacht, es wohnt wie im Orkus
Ohne Göttliches unser Geschlecht. Ans eigene Treiben
Sind sie geschmiedet allein, und sich in der tosenden Werkstatt
Höret jeglicher nur, und viel arbeiten die Wilden
Mit gewaltigem Arm, rastlos, doch immer und immer
Unfruchtbar, wie die Furien, bleibt die Mühe der Armen —

singt Hölderlin und kennzeichnet damit die Trostlosigkeit eines Zustandes, welcher sein Heil nur in äusserer Produktivität sucht. Was nützt es uns, Alles zu finden, wenn wir uns selbst verloren haben? Jean Paul sagt irgendwo: „Im Menschen ist ein grosser Wunsch, der nie erfüllt ward; er hat keinen Namen, er sucht seinen Gegenstand; aber alle Freuden sind es nicht; allein er kommt wieder, wenn du in einer Sommernacht nach Norden siehst, oder nach fernen Gebirgen; oder wenn Mondlicht auf der Erde ist, oder der Himmel gestirnt, oder wenn Du sehr glücklich bist. Dieser ungeheure Wunsch hebt unsern Geist empor." Und dieser ungeheuere Wunsch, er ist nichts andres, als das Wachwerden unsres eigenen Wesens inmitten der Erscheinungen, das dämmernde Gefühl der unversiegbaren, ewig zeugenden Kraft dieses Wesens, aus dem alles Geschaffene hervorgegangen, in das alles Gewordene wieder zurück sinkt, die Ahnung, dass die uns durchfluthende Welle, deren Rauschen wir nun vernehmen', dem Borne alles Lebens entflossen ist, die Sehnsucht, uns ganz wieder an ihm zu erneuen, all unser Sein und Handeln in kräftigen Zügen ihm zu entschöpfen; es ist das Wonnegefühl des Werdens, wie es uns nur die allwaltende Hand der Natur in Augenblicken der Zurückgezogenheit auf uns selbst zu verleihen vermag.

Dem Spiele ist unsre Kunst entsprungen und hat den Charakter des Spieles gewahrt, wo sie nicht ihrer Natur untreu geworden ist. Diesem Spiele kommt nun in seiner Art eine eigenthümliche Bedeutung zu. In unsrer Menschennatur liegt es, nicht nur einem dem Individuum an sich eigenen Bethätigungsdrange Ausdruck zu geben, sondern diesen Bethätigungsdrang auch durch die Aufnahme von Erregungszuständen Anderer zu steigern.

Diese Erregungszustände wirken, wie wir gehört haben, bei solcher Aufnahme nicht in ihrer ursprünglichen Eigenschaft, sondern nur als, ich möchte sagen, dynamische Steigerung unseres Dranges nach Bethätigung. Wir sind also im Stande, demnach ein höheres Maass von Bethätigungsdrang in uns aufzunehmen, als unserer individuellen Natur zugedacht ist. Dieses höhere Maass schöpfen wir aber aus dem Empfindungsleben anderer.*) Der Künstler schafft daher nicht bloss aus seinem eigenen Empfindungsleben heraus, sondern auch aus dem Andrer; was er ausspricht, gehört daher nicht nur ihm, es gehört einer Gesammtheit an. Er wird das Organ Vieler, die durch gleiches sympathisches Mitempfinden mit einander verbunden sind. Ihm ist es gegeben, den adäquaten Ausdruck dafür zu finden, in welchem jeder zu gleicher Ausdrucksäusserung angeregt, eine Entäusserung seines eigenen Dranges, eine Befreiung, wie in der Bethätigung des Spieles findet. So gelangt der Künstler dazu, einem gemeinsamen Empfinden Ausdruck zu verleihen. Was im Einzelnen zur Sprache nicht kommen kann, weil es eben mehr ist, als das ihm als Individuum zugemessene Maass von Empfinden, weil es eben ein auch aus dem Empfinden Andrer genährter Entäusserungsdrang ist, das findet im Künstler das Organ zur Befreiung durch den entsprechenden Ausdruck, denn „wenn der Mensch in seiner Qual verstummt, gab ihm ein Gott, zu sagen, was er leidet“. Das Organ dieses Ausdruckes aber stellt sich dar als ein für die Eindrücke dieser gemeinsamen Empfindungsweise besonders empfängliches, als ein unter ihrem Einflusse gebildetes. Was in ihm erklingt, ist nicht etwa das Ergebniss blosser Abstraktion, es ist im Gegentheile aus dem überquellenden Brunnen lebendigen Empfindens gequollen. Aber so wie das Empfinden dieser Art sich erhoben hat über die Abhängigkeit von unmittelbaren Vorgängen als Erregungs-Ursachen, und demnach nicht mehr dem Augenblicke, dem Zufalle preisgegeben ist, an welchen gebunden er einer eigenen produktiven Bethätigung nicht fähig wäre, so hat auch das Ausdrucksorgan eine Befreiung von Einflüssen, welche nur dem Zufalle, dem Augenblicke eigen sind, eine Läuterung erfahren müssen, in welcher alles Unwesentliche, alles der Gemeinverständlichkeit Fremde beseitigt werden musste. In zwei Eigenschaften musste sich das Resultat dieser Läuterung kundgeben; darin, dass es nun jedem als ein Eigenes erschien, und darin, dass es dabei doch wieder jedem als das auch den Andern Angehörige verständlich ward. Das sich läuternde Ausdrucksorgan gewinnt demnach an Allgemeingiltigkeit, ohne an Unmittelbarkeit etwas einzubüssen. Der Künstler schöpft aus den Tiefen seines eigenen Gemüthslebens, wenn er sich in Tönen und Formen äussert, die auch Andern die Befreiung wie eine eigene Ausdrucksäusserung gewähren

*) „Der mitgetheilte Affekt überhaupt hat etwas Ergötzendes für uns, weil er den Thätigkeitstrieb befriedigt; der traurige Affekt leistet jene Wirkung in höherem Grade, weil er diesen Trieb im höhern Grade befriedigt.“ Schiller über die tragische Kunst.

soll, und je tiefer er in sein Inneres greift, je ursprünglicher, ungehemmter der Strom des Schaffens in ihm lebendig wird, desto besser wird er diese Absicht erreichen. Die stäts auf seine Offenbarungen gerichtete kontrollirende Aufmerksamkeit, welche den Maassstab ihres Urtheiles aus den Rückwirkungen des erregten Mitempfindens gewinnt, wird aber zur fortgesetzten Klärung und Steigerung des Ausdrucksorganes im Sinne der befreienden und beglückenden Macht dieser Rückwirkung führen. Und so sehen wir, wie Künstler und Publikum in produktiver Wechselwirkung zu einander stehen.

Der gesteigerten produktiven Thätigkeit des Künstlers wird ein sich stäts läuterndes, klärendes, verfeinerndes Ausdrucksmittel dienstbar. Wir haben erfahren, dass im Laufe der Kulturentwickelung Umstände eingetreten sind, welche das Interesse für die Ausdrucksäusserungen konzentrirt haben, so dass diese sich nun, bis zu einem gewissen Grad von den gewöhnlichen allgemeinen Lebensäusserungen losgelöst, zur Selbständigkeit entfalten und ein Eigenleben führen konnten. In der Sprache begann das begriffliche Moment, als das äusseren Zwecken dienende, den Lautausdruck immer mehr zu verdrängen; die Schrift bot endlich ein des Lautausdruckes gänzlich entbehrendes Verständigungsmittel; der Ausdruck des Körpers in seinen Formen und Geberden wurde beeinträchtigt durch die Verhüllung des Körpers mit Kleidern und durch die Bestimmung der Körperbewegung zu äusseren Zwecken, die Arbeit. Was ursprünglich natürliche Aeusserung war, das musste sich nun im Kampfe mit diesen dem Aussenleben dienenden Einflüssen erhalten; diese seine Hemmung war aber auch die Ursache seiner Steigerung. Den natürlichen Lebensregungen wurde nach den Richtungen hin, in welchen sie sich bedroht fühlten, ein erhöhtes Interesse zugewendet; sie entfalteten sich zur Kunst und im weiteren Differenzirungsprozesse zu Künsten. Die Lautäusserung wurde zur Musik, die Geberde zum Tanze, dem Interesse für den Ausdruck der unverhüllten Körperform kamen Plastik und Malerei zu Hilfe. Der Differenzirungsprozess hat aber seine Grenze. Wo die Kunst ihre Absicht erreichen soll, muss sie sich als menschliche Ausdrucksäusserung darstellen, sie muss als solche sofort und ohne Hilfe komplizirter Reflexionsthätigkeit erkannt werden können. Die Mittel der Kunst, Ton, Farbe, Linie, Form, Bewegung durften sich daher nicht so weit von ihrer ursprünglichen Aufgabe lossagen, dass das ihnen an sich in ihrer Vervollkommnung zufliessende Interesse ein überwiegendes wurde. Schöpfen sie doch die Nahrung für ihre Vervollkommnung nur aus eben dem Bedürfnisse, dem die Kunst ihren Ursprung verdankt. Nicht das Kunstmittel an sich ist uns von Werth, sondern das, was durch dasselbe ausgedrückt wird, das ist aber nichts anderes als der Mensch. Diess die Lösung des Sphinxräthsels. Wie herrlich aber erscheint uns in der Kunst der Mensch. Erfüllt von gesteigertem Bethätigungsdrange, alle seine Ausdrucksäusserungen, Ton, Geberde, körperliche Erscheinung zu möglichster

Klarheit und Schönheit geläutert, ist er das sich unseren Sinnen darstellende Idealbild des wirklichen Menschen*). Nicht von aussen aber erscheint dieses Bild; dem Künstler wie dem Kunstgeniessenden wird es innerlich lebendig. Seine Ausdrucksäusserungen erwachen in ihnen selbst zu produktiver Wirkung; im Momente des Schaffens und Geniessens werden sie selbst jener ideale Mensch, dessen Ausdrucksäusserungen in ihnen wach geworden sind. Ein in seiner Schaffenskraft und in allen Aeusserungen derselben höherer, schönerer, vollendeter Mensch wird in solchen Momenten lebendig; und er ist nicht bloss Schein, nicht bloss Wahn, keine unfruchtbare Idee, wir selbst fühlen uns zur Höhe und Wirksamkeit dieses idealen Menschen emporgehoben. In uns ist das Menschheitsideal zu vollem, wirklichem, schaffendem Leben erwacht. Mit Recht sagt Schopenhauer von der Musik: „Während des Anhörens einer grossen Musik fühlt jeder deutlich, was er im Ganzen werth ist, oder vielmehr, was er werth sein könnte.“ Sie ist ja die Kunst, welche am Unmittelbarsten, am Verständlichsten, am Ungetrübtesten dem Wesen aller Kunst Ausfluss gewährt. In ihr vereinigen sich die Ausdrucksäusserungen des Menschen, soweit sie noch nicht zur starren Form geworden sind, also in ursprünglicher ungehemmter Bestimmbarkeit durch die Einflüsse augenblicklicher Bethätigungsbedürfnisse, Laut und Geberde in der tonischen und rhythmischen Bewegung, und zaubern uns das Menschenideal, ich möchte sagen, nicht als etwas Gewordenes, Fertiges, Abgeschlossenes, sondern als ein Werdendes, als ein dem Schaffensprozesse nicht Entzogenes vor die Sinne, herrlich und unsterblich, wie es in ungetrübter Reinheit der Hand des Schöpfers entfliesst. Und so erscheint denn als das wunderbarste Produkt der Schopenhauer'schen Willensobjektivation in der Musik der Mensch, aber nicht das elende, an die Misere des Lebens gebundene, von jedem Zufall bestimmte, in seinen natürlichsten Lebensregungen gehemmte, verkümmerte und verzerrte Geschöpf, sondern sein hehres, von aller Gemeinheit befreites unsterbliches Ideal; in der sich in Tönen objektivirenden Welt zeigt sich ein Gottesbild, das wir von Angesicht zu Angesicht schauen; und wir sehen, dass wir nach seinem Ebenbilde geschaffen sind, und fühlen uns ihm eins in den himmlischen Augenblicken, in denen uns die Weihe der Kunst berührt hat. „Verweile, Augenblick, du bist so schön!“ ruft das entzückte Herz aus, und nun ist es erlöst vom Banne des bösen Dämons.

Die Musik hat sich des menschlichen Ausdruckes noch in seinem ursprünglichen, flüssigen, gestaltengebenden Wesen bemächtigt. Ton und Rhythmus, ehe sie sich noch zum Worte und zur Körperform verdichtet haben, sind ihre Elemente. Es ist daher in gewissem Sinne richtig, dass

*) Grillparzer sagt: „Unser Entzücken über ein Kunstwerk ist offenbar aus diesen drei Empfindungen zusammengesetzt: Das ist nicht bloss möglich, das ist! — So mein Innerstes ansprechend, so auf einen Punkt vereinigt, so eins mit meinem Wesen habe ich es selbst in der Natur nicht gesehen! — Und, das hat ein Mensch gemacht!“

die Musik dort anfange, wo die Sprache aufhört. Sobald sie nun nach konkreterer Gestaltung ringt, sobald sie von dem Bestreben erfasst wird, das sich in ihr verwirklichende Ideal uns noch näher vor die Sinne zu rücken, sind es das Wort und die körperliche Geberde, welche sie in den Kreis ihres Schaffens zieht. Beide werden nun gleichsam einem neuen Schöpfungsprozesse unterworfen, aus welchem sie in geläuterter Erscheinung hervorgehen. Das äussere sich Anlehnen an gegebene Worte, das Komponiren gegebener Texte, entspricht, wie schon ausführlicher dargestellt worden ist, dem Bestreben der Musik, sich zum Wort zu verdichten, nicht; allein es giebt Zeugniss von seinem Vorhandensein. Das Gleiche gilt von der die Bewegungen des Tanzes äusserlich begleitenden Musik. Dem gleichen Drange, dem sich gestaltend die Tonwelt fügt, entquellen aber auch, wie wir vernommen haben, Wort und Geberde, soll jenes zur Dichtung, diese zur Mimik werden. In diesem Bethätigungsdrange finden alle Künste als in der Ursprungsstätte alles Ausdruckes ihre natürliche Vereinigung. Nicht in äusserer Zusammenstellung dessen, was die in ihrem eigenthümlichen Entwickelungsgange vereinzelten Künstler darbieten, beruht daher eine berechtigte Vereinigung der Künste zu einem Gesammtkunstwerke, sondern darin, dass sie sich wieder an der gleichen Ursprungs-Quelle finden, allerdings bereichert mit dem, was ihre Einzelentwickelung ihnen an Vervollkommnung ihrer Mittel zugebracht hatte*). In der Vereinigung der Künste zu einem Gesammtkunstwerke darf man daher nicht das willkürliche Durcheinanderwerfen verschiedenartiger Geistesproduktionen zu dem Zwecke, die Wirkungen aller zu einem kombinirten Effekt seltsamer Art zu verbinden, verstehen; in ihm finden sich nur die verschiedenen Ausdrucksmittel, die sich im Laufe geschichtlicher Fortbildung verselbständigt hatten, wieder zu gleichem Ausdruck verbunden. Wie ursprünglich erscheint auch nun wieder der Mensch als Ausgangs- und Mittelpunkt aller zu einem Gesammtbild verbundenen Ausdrucksäusserungen, aber in dem Maasse idealisirt, als sich die Ausdrucksmittel vervollkommt haben. So begreifen wir es, dass die Schöpfung eines Gesammtkunstwerkes einem ein-

*) Schon Herder hat die Einheit aller Künste erkannt. In seinem Aufsatze: „Ursachen des gesunkenen Geschmackes" sagt er: „Man fängt an natürlich zu ordnen, mit offenen Augen umherzusehen und mit geregelten Kräften zu wirken. Die menschliche Seele kommt in den Wohlklang. Da sind denn alle Künste vergeschwistert, sie folgen schnell und bald aufeinander und sind im Grunde nur Eine Kunst." Die innige Beziehung der Künste aufeinander hat auch Schiller erkannt, wenn er sagt („Ueber dieästh. Erziehung des Menschen"): „Es ist eine nothwendige und natürliche Folge ihrer Vollendung (der Kunstgattungen), dass ohne Verrückung ihrer objektiven Grenzen die verschiedenen Künste in ihrer Wirkung auf das Gemüth einander immer ähnlicher werden. Die Musik in ihrer höchsten Veredlung muss Gestalt werden und mit ruhiger Macht der Antike auf uns wirken; die bildende Kunst in ihrer höchsten Vollendung muss Musik werden und uns durch unmittelbare sinnliche Gegenwart rühren; die Poesie in ihrer vollkommensten Ausbildung muss uns, wie die Tonkunst, mächtig fassen, zugleich aber, wie die Plastik, mit ruhiger Klarheit umgeben."

heitlichen künstlerischen Drange entspringen konnte. Nicht geistreicher Reflexion noch seltenem Zusammentreffen verschiedenartiger Talente verdanken wir das Gesammtkunstwerk, sondern einer künstlerischen Produktionskraft, deren Impulse alle Ausdrucksmittel gleichmässig zu erfassen vermochten, verbunden mit einer Ausbildung, welche alle Ausdrucksformen solchen Impulsen gleichmässig zur Verfügung stellte. Aus dem Geiste der Musik geboren, verlebendigt das Gesammtkunstwerk das in jener wachwerdende Ideal in möglichst sinnfälliger, wirksamer Weise, indem es alle unsere dem Verständnisse des Ausdruckes zugewandten Fähigkeiten in Anspruch nimmt, um uns mit demselben zu identifiziren. Es bedarf wohl kaum einer Andeutung, dass im dramatischen Gesammtkunstwerke sich dieses Ideal nicht aus der Identifizirung mit Einzelgestalten ergiebt, sondern erst aus dem Zusammenklange aller in uns zum sympathischen Mitklingen angeregten Saiten. In diesem erst werden wir an die Quelle zurückgeführt, welcher alle uns im Kunstwerke erscheinenden Gestalten entflossen sind, an die drängende Macht in der Brust des schaffenden Künstlers, welche sich uns, wenn wir die uns vor die Sinne tretenden Gestalten und ihr Handeln und Leiden nicht bloss in ihrem Zusammenwirken, sondern auch im Zusammenhange mit jener betrachten, sich uns als die künstlerische Idee manifestirt. Diess weiter zu verfolgen liegt jedoch ausser der Sphäre unserer Betrachtungen.

Aus dem Gesagten erhellt der prinzipielle Unterschied zwischen Kunst und Wissenschaft von selbst. Nur das vollständige Verkennen der Wesenheit der Kunst konnte zu der Ansicht führen, diese könne je durch die Wissenschaft verdrängt oder ersetzt werden. Beide befriedigen Bedürfnisse ganz entgegengesetzter Natur. Je weiter die Wissenschaft ihre Kreise zieht, je erfolgreicher ihr Streben ist, das Leben von aussen zu erfassen, desto lebendiger wird sich der Drang zu erkennen geben, in der erstickenden Fülle der sich um unsere Sinne lagernden Erscheinungen wieder uns selbst laut werden zu lassen, wieder durch Belebung unseres innersten Wesens die schöpferische Macht alles Daseins zu betonen. Nicht die Kunst, nur die Wissenschaft ist des Irrthums fähig, nicht jene, nur diese unterliegt dem Aberglauben. Sind gleich die Gestalten und Formen, welche die Kunst in das Bereich ihres Schaffens zieht, wechselnd, ihr Wesen beruht nicht auf diesen. Das wirkliche Kunstwerk ist, wie R. Wagner („das Kunstwerk der Zukunft") mit Recht sagt, die Befriedigung des Lebensbedürfnisses im Leben. „Würde das bewusste willkürliche Denken", so fährt er fort, „das Leben in Wahrheit vollkommen beherrschen, könnte es sich des Lebenstriebes bemächtigen und ihn nach einer andern Absicht, als der Nothwendigkeit des absoluten Bedürfnisses verwenden, so wäre das Leben selbst verneint, um in die Wissenschaft aufzugehen; und in der That hat die Wissenschaft von solchem Triumphe geträumt" und an andrer Stelle: „Sobald das Denken aber, von der Wirklichkeit abstrahirend, das zukünftige

Wirkliche konstruiren will, vermag es nicht das Wissen zu produziren, sondern es äussert sich als Wähnen, das sich gewaltig unterscheidet vom Unbewusstsein." So liegt eine unüberbrückbare Kluft zwischen dem Wesen der Kunst und dem Wesen der Wissenschaft. Die erstere ist produktiv und bedarf des äusseren Gegenstandes nur, um ihn seinem Schaffen unterthan zu machen; die letztere ist demonstrativ und macht den inneren Antrieb ausschliesslich gesetzten Zwecken dienstbar. Sie vertauschen, hiesse das Wesen beider aufgeben.

Die Aufgabe und der hohe Werth der Kunst erschliesst sich hiermit von selbst. Sie verdankt ihr Dasein und ihre Entwickelung jener Macht, welche wir in Beziehung auf einen bestimmten Gegenstand Liebe nennen. Dem Gemeingefühle entsprungen, hält sie dieses wach, indem sich in ihr die Herzen zu gemeinsamem Empfinden zusammen finden. Dieses Empfinden äussert sich in den geläutertsten Ausdrucksformen, welche, indem sie sich mittheilen, eine sänftigende, veredelnde, reinigende Macht werden. In diesem Sinne führt die Kunst zur Reinigung der Leidenschaften. Sie macht in uns ein Menschenideal lebendig, welches uns über die Eindrücke des Alltagslebens erhebt und im Sinne unserer Vervollkommnung wirkt, nicht durch moralisirende Tendenz, welche mit dem Wesen der Kunst nichts zu schaffen hat, sondern dadurch, dass es sich unserer innersten Triebe bemächtigt und sie zu seiner Schönheit emporzieht. Nicht der Mangel moralischer Tendenzen ist daher an einer sogenannten Kunstrichtung zu tadeln, welche meint, ihrer Aufgabe am besten zu entsprechen, wenn es ihr gelingt, das Leben, wie es ist, getreu abzubilden, seine niedrigsten Triebe zu erlauschen und ihnen mitgestaltenden Einfluss einzuräumen. Ihr mangelt der veredelnde Einfluss echten Kunstschaffens; wenn sie eine sittliche Tendenz zum Deckmantel nimmt, erinnert sie an die lasziven Abbildungen der keuschen Susanna im Bade, welche man nicht selten zu sehen bekommt. Was Ihr sein wollt, was Ihr zu sein verdient, was Ihr zu werden berufen seid, das bekundet Ihr in Eurer Kunst. Was Ihr empfindet und anstrebt, was die Besten unter Euch auszusprechen vermögen, es wird offenbar und wirksam in den Werken Eurer Kunst. Wehe Euch, wenn sie das Auge nicht nach oben zu wenden wissen, wenn sie ihre Töne und Bilder nur dem Jammer und der Gemeinheit zu entlehnen vermögen, welchen das edle Menschenbild, erfasst von den niedrigen Trieben des Alltagslebens, preisgegeben ist. Denn ihnen, Euren Künstlern, ist das hehrste Kleinod zur Hut übergeben; sie sind die Wächter des ewigen Lichtes, welches der Menschheit strahlen soll, damit sie nicht versinke in Trostlosigkeit und Elend; in ihren Händen ruht der Trost der Gegenwart, die Hoffnung der Zukunft; sie sind Eure berufenen Priester; denn wahre Kunst ist wahre Religion.

Briefliche Mittheilungen.

Herr Landrath J. Hoffmann an den Redakteur der „Bayreuther Blätter."

„Noch einmal das Plebiscit". (Vgl. Bayr. Bl. IV. 114, VIII/IX. 266, 268 ff.)

(Aus verschiedenen Kundgebungen ist zu entnehmen, dass in unserem Leserkreise sich genügendes Interesse für die Sache finden werde, um den Abdruck auch dieses Briefes, zur Ergänzung der vorhergegangenen Veröffentlichungen, zu rechtfertigen. Wo immer ein Ideal aufgestellt wird, da dürfen wir „Idealisten" uns hierdurch von Neuem in unserem Bemühen bestärkt fühlen: all unsere Kräfte der Pflege der idealen Güter und Anlagen unseres Volkes zu widmen. Ohne diese Pflege bleiben alle einzelnen Ideale nur Traumbilder der langen Nordnacht! — D. Red.)

„Wenn Sie, hochverehrter Herr, den Hauptpunkt unserer Uebereinstimmung fest bezeichnet haben (und wir stimmen in Vielem überein), so wäre es unwahrhaftig von mir, und undankbar, wenn ich nicht den Punkt, wo wir auseinandergehen, fest bezeichnen wollte. Nachdem Sie nämlich unsere Uebereinstimmung darüber, dass es einen Sieg der Wahrheit bedeute, wenn das Volk zum Bewusstsein einer Unwahrheit kommt, festgestellt haben, fahren Sie fort: „Nur fragt es sich noch: wie nutzt man diesen Sieg aus, um die wiedergewonnene Wahrheit auch lebenskräftig zu gestalten, staatsrechtlich zu fixiren und segensreich fortzubilden?"

Diese Frage halte ich für unzulässig! Die Wahrheit ist stäts positiv. Sie werden sich gewiss der schönen Erzählung erinnern, auf welche Weise Dante einst auf einem Maskenball erkannt wurde. Man suchte ihn, konnte ihn aber unter den Masken nicht entdecken. Da gab der Herzog den Rath, die Masken zu fragen, wer die Wahrheit erkenne? Die Masken wussten nicht zu antworten. Nur Eine Maske sagte: Wer den Irrthum erkennt! Diese Maske war Dante.

Mit der Erkenntniss des Irrthums ist die Wahrheit *eo ipso* gegeben. Ist diess nicht der Fall oder scheint es nicht der Fall zu sein, so ist der Irrthum eben noch nicht erkannt. Die Wahrheit gestaltet sich selbst, wie sie selbst auch sich fortbildet — aber ausgenutzt kann sie niemals werden, wenigstens niemals von Menschen. Wenn Sie daher fragen: „Wie nutzt man diesen Sieg aus?" so muthen Sie der menschlichen Schwäche etwas Unmögliches zu. Wir können nicht die Vorsehung ersetzen wollen; diese ist es, die darüber entscheidet, ob die Erkenntniss einer Wahrheit zunächst zum Guten oder zum Bösen ausschlägt; ich sage zunächst, denn an den transcendentalen, endlichen Sieg der Wahrheit und des Guten zweifeln wir ja nicht.

Ist es daher irrthümlich, eine Volksvertretung in letzter Instanz an Stelle des Volkes selbst entscheiden zu lassen, so ist die positive Wahrheit keine andere, als diejenige, dass jeder Einzelne (jede Persönlichkeit in der Masse), über seine eigene Meinung gefragt werden muss. Diese positive Wahrheit ist mit der Erkenntniss des Irrthums von selbst gegeben. Folglich ist auch Ihre fernere Frage: „Wie also findet ein Volk, das sich nicht mehr durch eine heitere Unwahrheit vertreten lassen will, eine Form für seinen Willen, sich in ernster Wahrheit selbst zu vertreten?" bereits beantwortet.

Diese Form ist und kann keine andere sein — als die von Gott und der Natur gegebene *„Persönlichkeit"*. Diese „Persönlichkeit" in ihre Rechte zu setzen, das ist ja mein ganzes Bestreben. Ich behaupte eben, dass bei den Wahlen die unveräusserlichen Rechte der „Persönlichkeit" unterdrückt werden, und folgere aus diesem bisher entweder nicht bemerkten oder nicht gewürdigten Uebel — (denn es erschien vielleicht Vielen kein grosses Unglück, wenn die „Persönlichkeiten" innerhalb einer Wählermasse unterdrückt wären) — die Verwerflichkeit des Parlamentarismus und die Nothwendigkeit der Einführung des Plebiscits, wo jeder, jeder Einzelne aus dem „einzig sicheren Gebiet der Persönlichkeit" heraus sein Ja oder Nein antwortet, und Niemand anders auf der ganzen Welt vertritt, als sich selbst.

Auf die Frage: „Kann das Volk eigen empfinden?" giebt es für mich daher auch nur die Antwort: „Der Einzelne kann eigen empfinden" und ich verlange nichts weiter, als dass jeder Einzelne im Volk diese seine eigene Empfindung, dieses sein eigenes Verständniss zum Ausdruck bringen darf. Er kann diess nicht bei den Wahlen — das werden Sie mir zugeben. Beim Plebiscit kann der Einzelne (die Persönlichkeit) sein eigenes Ja oder Nein sagen.

Freilich werden Sie mir einwerfen: die Mehrzahl dieser „Einzelnen" wird nicht „eigen empfinden" — sondern wird „Stimmvieh" sein, beim Plebiscit, so gut wie bisher bei den Wahlen. Und deshalb glauben Sie auch die Frage stellen zu können: „Wie nutzt man diesen Sieg aus etc." Sie denken bei der „Persönlichkeit" (wenn ich mir diese Bemerkung gestatten darf) an die Persönlichkeit eines Bismarck, eines Friedrich II., eines Moltke — wenigstens denken Sie vorzugsweise an diese Ausnahmen von der Regel, wonach die „Per-

sönlichkeiten“ innerhalb der Masse herzlich unbedeutend sind. Aber das ist die ganze Aufgabe der Kultur, die „Persönlichkeit“ zu ermöglichen, die Hindernisse wegzuräumen, welche der Entfaltung der von Gott gewollten Mannigfaltigkeit innerhalb der Einheit entgegenstehen. Ich gebe zu, dass auch diess schon Kultur ist, wo sich einzelne mächtige Persönlichkeiten entwickeln können. Die Erstehung eines Moses, eines Kyros, eines Attila — das ist auch schon Kultur. Aber ist es die höchste Kultur? Die ist dort zu finden, wo wie in Griechenland die Persönlichkeiten wie Frühlingsblumen in reichster Fülle erwuchsen.

Dort traten edle Männer auf, und Frauen, gross wie Sappho war,
Holdselig, wie Aspasia, wie Diotima wunderbar,

Haben wir nicht in Deutschland ähnliches schon erlebt, haben wir nicht ähnliches zu hoffen? Aber droht nicht der Parlamentarismus, der Wahl-Zwang, aus dem Volk immer mehr und mehr „Stimm*vieh*“ zu machen? Hat nicht Lagarde in der Vorrede zum II. Theil seiner *„Deutschen Schriften“* vollständig Recht, wenn er sagt, dass Institutionen geschaffen werden müssen, die den Einzelnen in seine Rechte setzen, und zugleich den Einzelnen über sich emporheben? Vernichtet nun nicht der Wahl-Zwang, der Zwang, Vertreter der eigenen Meinung mit tausend anderen Einzelnen zugleich zu wählen, die Rechte des Einzelnen, und drückt ihn unter sich selbst hinab? Stellen Sie sich Richard Wagner oder Goethe als Reichstags-Wähler vor! — Das ist eine krasse Idee. — Aber sein Ja oder Nein sprechend, im Plebiscit, — dabei werden Sie nichts auszusetzen finden. Denn die Persönlichkeit bleibt gerettet.

Ich habe oben als das Ziel der Kultur die Ermöglichung der „Persönlichkeit“ bezeichnet. In der Ausführung zu Kunst und Religion „Erkenne dich selbst“ bezeichnete der Meister das Heil der Menschheit als in der Hervorbringung grosser Charaktere beruhend. Das, glaube ich, widerspricht sich nicht. In einem Volk, welches das Plebiscit erstrebt resp. besitzt, müssen grössere Charaktere erstehen, als in einem Volke, das den Einzelnen zum Stimmvieh degradirt. Es ist dieses Wort „Stimm*vieh*“ für mich ein Beweis, dass das deutsche Volk noch nicht reif ist, in den allgemeinen politischen Schwindel, mit welchem die Pariser 1789, 1830 und 1848 die Welt beglückt haben, unterzugehen. Ich glaube nicht, dass in einer anderen Sprache ein so bezeichnendes Wort für den „Wähler“ von dem Sprachsinn des Volks gefunden worden ist. Ein Mensch, der seine Vernunft opfert, wird mit Recht dem *pecus campi* zugezählt.

Die Freiheit ist sehr alt, und es ist deshalb konservativ, für sie einzutreten — ist aber in Verruf gerathen seit 1789, wo unter dem Scheine der Freiheit die elende Herrschaft einer Wahl-Aristokratie — der schlechtesten Aristokratie, die es giebt — begonnen hat. Alles politisch Grosse unseres Jahrhunderts hat sich im Kampfe gegen diese Wahl-Aristrokratie Bahn brechen müssen. Deshalb steht Bismarck so gross da. Er hat in Preussen und Deutschland die Rechte der Erbmonarchie gegen die Anmaassungen der Wahl-Aristokratie zu vertheidigen gewusst. Aber sein Werk ist noch nicht vollendet. Die Rechte des Volkes gegen diese Wahl-Aristokratie haben in ihm noch keinen Vertheidiger gefunden, wenigstens hat er sie nur indirekt, durch Stärkung der Krone, vertheidigt. Das Volk sieht es aber nicht ein, und kann es nicht einsehen, dass die Stärkung der Krone nichts weiter ist, als die Vertheidigung seiner eigenen Rechte. Das Volk ist noch in dem Irrthum befangen, dass die Rechte des Volkes identisch sind mit Rechten des Parlaments. Dieser Irrthum kann nicht durch theoretische Belehrung gehoben werden. Nur die Agitation für Einführung des Plebiscits, und noch mehr die thatsächliche Einführung und Handhabung desselben kann dem Volke die Augen darüber öffnen, wo seine wahren Freunde sind — und wo diejenigen sind, die unter dem Vorgeben der Volksfreiheit König und Volk zu knechten versuchen. — Wie Mime dem Siegfried seine schändlichen Mordabsichten offen eingestand, so gestehen ja diese Wahl-Aristokraten selbst ein, dass sie den König bevormunden wollen. Le roi règne, *mais il ne gouverne pas*. Er hat nichts zu sagen. Und das Volk — soll diess etwa mitreden? In dem französischen Kongress wurde neulich sogar der Antrag gestellt, das Auflösungsrecht der Kammer dem Senat zu nehmen. Die Herren wollen während ihrer Wahlzeit unabsetzbar sein. Ich aber will diesen Herren eine obere Instanz schaffen — die Instanz, welche der Konvent im Prozess Ludwig XVI. ablehnte. Lesen Sie diesen Prozess — Trouchet, Malesherbes, Desèze (die Namen dieser Männer werden ewig genannt werden) stellten den Antrag der Appellation an das Volk von dem Beschlusse der Volksvertretung. Der Konvent lehnte diesen Antrag ab! Warum wohl? Weil diese Räuber und Mörder ganz genau wussten, dass das französische Volk ihren Mordbeschluss nie und nimmer ratihabirt hätte. Sie mordeten den König — und das Volk! Beweis: Der Aufstand Süd-Frankreichs und der Vendeé nach diesem Morde — der Osten konnte nicht revoltiren, da er von den Soldaten dieser privilegirten Volks- und Königsmörder zu stark besetzt war, und die feindliche Invasion die Gemüther hier einzig und allein beschäftigte. Nicht das Volk von Frankreich hat den König Ludwig XVI. gemordet — der Pariser Pöbel ist nicht das französische Volk — und der auserwählte Pöbel im damaligen Konvent noch viel weniger.

Deshalb glauben Sie mir, das Gelächter soll den Staatsadvokaten und Vivisektionsdoktoren schon vergehen. Einer dieser Art hat bereits im Börsen-Courier, Bremer Ztg. und Volks-Ztg. *sehr bedauert,* dass meine Brochüre nicht mit dem verdienten Gelächter aufgenommen wurde. Der erste Eindruck war der Schreck, — davon erholten sie sich erst, als sie sicher wussten, dass ich nicht „inspirirt" war. Wenn sie aber klug wären, sollten sie noch viel mehr darüber erschrecken, dass ich als „Einzelner" diesen Kampf aufnehme, ohne irgend welche Deckung oder Hilfsmittel. Denn ich werde schon Bundesgenossen finden, daran zweifle ich keinen Augenblick. Das Plebiscit gilt als Bundes-Gesetz in der Schweiz erst seit 1874. In einzelnen Kantonen besteht es freilich seit den Urzeiten Germaniens. Es hat nicht 10 Jahre gedauert, dass in Deutschland sich die erste Stimme fand, die, dem Beispiel der Schweiz nachzufolgen, aufforderte. Und in weiteren 10 Jahren ist das Plebiscit vielleicht schon „Deutsches Reichsgesetz."

Aus Ihrer Entgegnung fühle ich heraus, dass Sie mit den Ideen, die ich vertrete, sympathisiren, dass Sie aber die Bedenken, die Sie gegen das Plebiscit haben, nicht überwinden können. Ich glaube, dass es die Abneigung gegen Majoritäts-Entscheidungen überhaupt ist, in der Ihre Bedenken wurzeln. Auch Schiller sagte: „Die Mehrheit ist der Unsinn. Verstand ist stäts bei Wenigen gewesen." Giebt es aber zuletzt eine andere Beweisführung für die Autorität, als die Majoritäts-Entscheidung? *Quod semper, quod ab omnibus* — festgehalten werden soll und muss, das ist autoritativ. Der Stahl'sche Grundsatz „Autorität, nicht Majorität" ist pseudo-konservativ, ist überhaupt gar kein Grundsatz. Denn Autorität beruht im letzten Grunde auf der Majorität. Weshalb sind die Bücher des alten und neuen Testamentes kanonisch? weil die Majorität der betreffenden Konzilien gerade diese Bücher für kanonisch erklärt hat! Warum ist der Papst infallibel, wenigstens für die gläubigen Katholiken, die seine Autorität anerkennen? weil die Majorität des vatikanischen Konzils diese Infabilitität erklärt hat! Worauf beruht die Autorität der deutschen Fürsten? sie ist im letzten Grunde abgeleitet von den Belehnungen der deutschen Kaiser, die ihre Autorität der Wahl des Volkes resp. des damit berechtigten Theils des Volkes verdankten! Mögen Sie hinblicken wohin Sie wollen, überall beruht Autorität auf der Entscheidung der Majorität. Die Majoritäten wechseln — und die Autoritäten auch. Früher herrschte Ptolomaeus — jetzt Copernicus, denn die Wahrheit ist sicher trotz aller Hindernisse die Majorität, und damit die Autorität, zu gewinnen.

Wir dürfen sagen, dass die Lehren des Meisters, welchen die „Bayreuther Blätter" gewidmet sind, bereits heut die Gewissheit haben, autoritativ zu werden. Sie waren vor 20 Jahren ebenso wahr wie heut. Die Majorität stand ihm gegenüber; sobald seine Autorität gesichert sein wird — wird dem Ewig Jungen in Wonne der Gott weichen müssen.

Deshalb bin ich weder ein blinder Bewunderer der Majorität noch der Autorität. In ewigem Wechsel schaffen neue Majoritäten neue Autoritäten — und die, welche einst Autoritäten werden sollen, die „grossen Charaktere" Wagners, die Helden, welche dieser Welt voll wechselnder Majoritäten und Autoritäten entgegenstehen, schaffen neue Majoritäten und werden zuletzt selbst wieder nichts — als Autoritäten. „Von Staub bist du genommen, zu Staub sollst du wieder werden." Aber zwischen diesen Endpunkten liegt die ganze Herrlichkeit irdischen Daseins — der Kampf dieser Hand voll Staub um die himmlischen Güter.

Eins dieser Güter ist die Freiheit! Sie werden mich nicht missverstehen. Die Freiheit, welche jeden Andersdenkenden auf die Guillotine schickt — die halte ich allerdings nicht für die wahre Freiheit. Ich aber glaube, für die Freiheit zu kämpfen, wenn ich den Parlamentarismus in seinen Wurzeln angreife. Dieses Trugbild der Volksfreiheit kann nur durch das Plebiscit umgeworfen werden. —

Zuletzt noch Spaasseshalber eine Bemerkung. Im Plebiscit hätte Dr. Koch niemals 100,000 Mark erhalten. „Mein Leben ist für Gold nicht feil" hätte „der brave Mann" gesagt.

Verzeihen Sie die Länge dieses Briefes. Mit der Versicherung vorzüglichster Hochachtung bleibe ich, hochverehrter Freiherr,

Spremberg, 29. August 1884.

Ew. Hochwohlgeboren
gehorsamer
Hoffmann"

Schlusswort: „Preussen befindet sich gerade jetzt in einem seiner schlimmsten Flussfieber, dem der parlamentarischen Beredtsamkeit und der Wahlurne. Eine der gefährlichsten Krankheiten des nationalen Wachsthums; gegenwärtig äusserst vorherrschend in der Welt. — Alle Nationen sind überzeugt, dass der Weg zum Himmel im Abstimmen liegt, im beredten Bewegen der Zunge in den Parlamentshäusern. Krankheiten, wirkliche oder eingebildete, erwarten Nationen wie Individuen, und müssen durchgemacht werden, so gut es geht. Ihr müsst Geduld dabei haben und hoffen!" *Th. Carlyle.*

Geschäftlicher Theil.

Zur gefälligen Beachtung.

Die Herren Zweigvereins-Vorstände und Vertreter werden gebeten, die im Laufe dieses Monates ihnen zugehenden Korrekturbogen der Mitglieder-Liste richtig zu stellen und zu ergänzen, und s. Zt. umgehend an die Central-Leitung zurückzuschicken. — Die Mitglieder-Liste wird dem Januar-Stücke der „Bayreuther Blätter", welches in einer grösseren Auflage erscheint, beigelegt und jedem Vereins-Mitgliede zugesendet werden.

München, Dezember 1884.

Die Central-Leitung des Allgemeinen Richard Wagner-Vereines.

Statistik der Versendung der „Bayreuther Blätter" 1884.

668 abonn. Ex. (67 an Vertreter, 507 an Mitglieder, 94 an Nichtmitglieder),
332 Freiex. (305 an Vertreter, 27 an 8 Zweigvereine)

1000 Exemplare.

Die 668 abonn. Ex. gehen nach 180 Orten: *Wien* **71** — München **61** — Berlin **60** — *Riga* **43** — Bayreuth **31** — Leipzig **24** — *Graz* **12** — *Helsingfors* **11** — Karlsruhe, *London* **10**, Dresden, Frankfurt a. M. **9** — Köln, Strassburg i. E. **8** — Braunschweig, Darmstadt, Freiburg i. B., Worms **6** — Cassel, Göttingen, Halle a. S., Kiel, Mainz, *New-York*, Pössneck **5** — Bonn, Breslau, *Carlsbad*, *Genf*, Hannover, Ingolstadt, Königsberg i. Pr., Magdeburg, Schweinfurt, Spremberg, Stuttgart **4** — *Amsterdam*, *Bukarest*, Colmar, Constanz, Görlitz, Hagen i. W., Hamburg, Heidelberg, Jena, Mannheim, *Prag*, *Rom*, Wiesbaden **3** — Aachen, Barmen, Bellin, *Brüssel*, *Buda-Pest*, Charlottenburg, Coburg, Düren, Elberfeld, Essen, Friedenau, Hanau, *Hâvre*, Gotha, Isenhagen, Kempten, Marburg, *Moskau*, Nürnberg, *Paris*, Plauen i. S., Regensburg, Rostock, Trier, *Triest*, *Utrecht*, Viersen, *Wels* **2** — *Albany*, *Antwerpen*, Arnsberg, Aschaffenburg, *Asuncion*, *Baden b. W.*, *Baltimore*, Bamberg, Bammenthal, Bartenstein, *Basel*, *Bern*, Bernburg, *Bombay*, Bredelem, *Breitenau*, Bremerhaven, Brieg, *Budweis*, *Buenos Ayres*, Burg, Colberg, *Constantinopel*, Cottbus, Detmold, Dortmund, *Drem*, Düsseldorf, Elbing, *Florenz*, Fürth, Garz, Gera, Giessen, Goslar, *Gries*, Gross-Oerner, Güstrow, *Haag*, *Hainburg*, Heilbronn, Heldberg, *Herrnhof b. W.*, Hirschberg, Höxter, Jagetzow, Inowraclav, Jünkerath, *Kampen*, *Kapelle*, Kirchrarbach, Klingenthal, *Konsk*, *Kopenhagen*, Kühschmalz, Lackmedien, *Laibach*, Lindau, *Linz*, *Livorno*, Ludwigshafen, Marktsteft, *Marseille*, Masmünster, *Matzen*, Memel, *Meran*, Mergentheim, *Mistelbach*, Naumburg a. S., Nassau, Niederkrüchten, *Oberloes*, *Olmütz*, Osterwieck, *Palermo*, *Piacenza*, Plagwitz, Quedlinburg, Ratzeburg, Sachsenhausen, *Salzburg*, *Sampang*, *Santjago*, Singen, Stassfurt, Stein b. N., Stendal, Tirschenreuth, Tölz, Tübingen, Ulm, Untermünsterthal, Villingen, Weimar, Weinheim, Weyarn, *Windsor*, *Winterthur*, Würzburg, Zirndorf, Zittau, *Znaim* **1**. —

Im Inland: 441 Abonn. in 121 Orten, im Ausland: 227 Abonn. in 59 Orten, und zwar: Oesterreich 111 in 22, Russland 57 in 4, England 12 in 3, Holland 8 in 5, Italien 7 in 5, Nordamerika 7 in 3, Schweiz 7 in 4, Frankreich 5 in 3, Belgien 3 in 2, Rumänien 3 in 1, Argentina, Chile, Dänemark, Java, Br. Indien, Paraguay, Türkei je 1.

Vereinsnachricht.

Riga. Am Mittwoch d. 19. Nov. hielt Herr Oberl. H. v. Westermann, Vorstand des Rigaer Wagner-Vereins, in der Aula des Polytechnikums zu Riga einen, ausschliesslich für die Zöglinge dieser Anstalt bestimmten Vortrag über Lebensgang und Lebensziel Richard Wagner's, *das Werk von Bayreuth*, mit dem Schlusshinweise auf den A. R. W.-Verein. —

Neuer Verein.

Berlin. Ende Nov. konstituirte sich hier ein neuer Richard Wagner-Verein. Der Verein, welcher sich zur Aufgabe gestellt hat, das Interesse für die Kunstschöpfungen R. Wagners, *insbesondere auch für die Erhaltung der Bayreuther Festspiele* möglichst zu fördern, zählte bei seiner Konstituirung bereits 90 Mitglieder, zumeist dem hohen Beamtenstand und Offiziersstand angehörig, darunter den Herzog Johann Albrecht von Mecklenburg, die Minister v. Puttkamer, v. Bötticher, v. Gossler, Graf Schleinitz, Maybach, Bronsart v. Schellendorf, die Staatssekretäre v. Schelling und v. Burchard, Graf Waldersee, die Gesandten Graf Lerchenfeld, v. Marschall, die Geheimräthe Heerfurth, v. Zastrow, Ittenbach, v. Löper, v. Seckendorf, Gerlich, Schraut, v. Kurowsky, v. Poschinger u. A. Den Vorstand bilden Graf Schleinitz, Graf Waldersee, die beiden Referendare v. Puttkamer und Ass. v. Podewils.